

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Área de Concentração: Política, Movimentos Populacionais e Sociais

DANIEL LULA COSTA

**AS REPRESENTAÇÕES DO SÉTIMO CÍRCULO DO INFERNO NA
DIVINA COMÉDIA, DE DANTE ALIGHIERI**

Dissertação de Mestrado

MARINGÁ

2013

DANIEL LULA COSTA

**AS REPRESENTAÇÕES DO SÉTIMO CÍRCULO DO INFERNO NA
DIVINA COMÉDIA, DE DANTE ALIGHIERI**

Dissertação apresentada para o Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Maringá como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: Política, movimentos populacionais e sociais. Linha de pesquisa: Instituições e história das idéias.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Solange Ramos de Andrade

MARINGÁ-PR

2013

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá, PR, Brasil)**

C837r Costa, Daniel Lula
As representações do sétimo círculo do Inferno na Divina Comédia, de Dante Alighieri / Daniel Lula Costa. -- Maringá, 2013.
178 f.

Orientador: Prof. Dr. Solange Ramos de Andrade.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, 2013.

1. Dante Alighieri, 1265-1321. Divina comédia - Inferno. 2. Dante Alighieri, 1265-1321 - Representação - Itália - História. 3. Inferno - Representação - Idade Média. I. Andrade, Solange Ramos de, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDD 22.ed. 851

GVS-001603

DANIEL LULA COSTA

**AS REPRESENTAÇÕES DO SÉTIMO CÍRCULO DO INFERNO NA
DIVINA COMÉDIA, DE DANTE ALIGHIERI**

Dissertação apresentada para o Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Maringá como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: Política, movimentos populacionais e sociais. Linha de pesquisa: Instituições e história das ideias.

Aprovado em _____

BANCA

Prof^a. Dr^a. Solange Ramos de Andrade
Orientadora e Presidente

Prof^a. Dr^a. Terezinha Oliveira (UEM)

Prof. Dr. Marco Antonio Neves Soares (UEL)

Maringá,
Fevereiro 2013

Aos meus pais Wanderlei e Rubênia,
a minha irmã Ana Paula e aos meus
avós Oldimar e Maria.

Agradecimentos

Agradecer, uma ação que devemos realizar todos os dias, agradecer é reconhecer a harmonia e a paz de cada gesto bom que nos ajuda na trajetória da vida. Presto aqui meus sinceros agradecimentos a todas as pessoas e instituições que tornaram este trabalho possível.

Em primeiro lugar agradeço a minha orientadora Profa. Dra. Solange Ramos de Andrade, pelas ideias imensamente construtivas, pela leitura crítica do trabalho e pela dedicação prestada em todos os momentos que precisei. Empresto as palavras que Dante dedicou à Virgílio em sua obra, *Divina Comédia*, “Tu és meu mestre, tu és meu autor” (*Inf. I*, 85). Obrigado por acreditar no meu esforço desde o momento em que ingressei no LERR (Laboratório de Estudos em Religiões e Religiosidades).

Agradeço também aos membros da banca de qualificação Prof^a. Dr^a. Terezinha Oliveira, Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins e o Prof. Dr. José Carlos Gimenez cujas ideias, a leitura atenciosa e as sugestões foram imprescindíveis para a finalização desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Alfredo dos Santos Oliva pela orientação e ajuda prestados na minha primeira pesquisa realizada na graduação. Agradeço a sua amizade e confiança.

Meus sinceros agradecimentos à Vanda Fortuna Serafim, obrigado pela amizade, por dedicar uma parte do seu tempo em ler este trabalho e por sugerir novas ideias. Além de ter me ajudado em momentos difíceis com grande incentivo e ótimas conversas.

Aos meus amigos Marina Fazani Manduchi e Flávio Guadagnucci Palamin pelas conversas bem humoradas e extremamente importantes nos momentos de descontração, grande parte delas me encorajaram a seguir em frente. Agradeço, também, as ideias que vocês prestaram a minha dissertação possibilitando este resultado.

Aos meus amigos que não conseguiria nomear aqui, obrigado por sempre estarem ao meu lado em todos os momentos e mostrarem-se pessoas de grande valor.

Aos meus amigos do LERR (2010-2012) sempre bem humorados e otimistas que possibilitaram discussões construtivas e momentos importantes.

Agradeço o PPH-UEM pela oportunidade de realizar o mestrado e pelos professores que são parte da minha formação. Agradeço a secretária Giselle Moraes e Silva pela orientação e ajuda em inúmeros momentos.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa concedida no último ano dessa pesquisa que permitiu a minha dedicação exclusiva ao mestrado.

Ao meu fiel amigo Max, o cão que esteve ao meu lado em todos os momentos, nos passeios de todos os dias e nas horas de escrita. Obrigado pela alegria que sempre me transmitiu com o seu olhar profundo e amoroso.

Para finalizar, agradeço aos meus pais, Wanderlei e Rubênia, sem os quais eu não estaria aqui, obrigado pelas ótimas conversas, pelos momentos de lazer, pelo carinho, pela confiança e pelo amor incondicional que vocês sempre prestaram a mim. À minha irmã, Ana Paula, que sempre esteve ao meu lado e mostrou-se uma grande amiga e incentivadora. Definitivamente vocês são as três estruturas que sustentam os meus sonhos. Aos meus avós, Oldimar, Maria e Virginia que possibilitaram momentos de descontração, conforto e carinho. Todos vocês representam para mim “o Amor que move o Sol e as mais estrelas”. (*Par.* XXXIII, 145). Amo todos vocês.

Um grande livro como a *Divina Comédia* não é o capricho isolado ou casual de um indivíduo; muitos homens e muitas gerações convergiram para ele. Investigar seus precursores não é incorrer numa miserável tarefa de caráter jurídico ou policial; é indagar os movimentos, as sondagens, as aventuras, os vislumbres e as premonições do espírito humano.
(Jorge Luis Borges)

AS REPRESENTAÇÕES DO SÉTIMO CÍRCULO DO INFERNO NA *DIVINA COMÉDIA*, DE DANTE ALIGHIERI

Resumo

A partir do século XII o cristianismo difundiu a existência de três ambientes do pós-morte: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. De acordo com a moralidade cristã as almas que praticaram o bem enquanto vivas seriam condecoradas com a eternidade no Paraíso. A prática de atos maldosos acarretaria a punição e o sofrimento eterno no Inferno e, se ainda vivo, o homem se arrependesse, ele poderia buscar esperança purgando no Purgatório. No início do século XIV, Dante Alighieri descreveu os ambientes do pós-morte cristãos em sua obra *Commedia*, mais conhecida como *Divina Comédia*. Dividida em três partes, cada qual relata e descreve a viagem do personagem Dante em um ambiente específico do pós-morte, o primeiro é o Inferno, o segundo o Purgatório e o terceiro o Paraíso. Cada um dos ambientes é dividido em setores descritos pelo poeta, o Inferno foi dividido em nove círculos, o Paraíso em nove esferas e o Purgatório em nove cornijas. Centraremos nosso estudo no Inferno. Dialogamos com Calvino (2009) e Bloom (2001) para compreendermos a *Divina Comédia* como fonte histórica. Esta fonte foi utilizada para pesquisarmos a cosmologia pensada por Dante Alighieri, o nosso objetivo é compreender os símbolos dos círculos do Inferno dantesco, mais precisamente de seu sétimo círculo. Utilizamos os conceitos de representação e de apropriação difundidos pelo historiador Roger Chartier (2002) para compreendermos a visão de mundo do medievo que influenciou a construção deste ambiente por meio da apropriação de ideias que circulavam no período. Compartilhamos do conceito de símbolo explicado por Mircea Eliade (1979) para investigarmos os símbolos do sétimo círculo. O conceito de maravilhoso foi compreendido como explicado por Todorov (1981), porém também foram utilizadas as ideias apontadas por Le Goff (2010) sobre o maravilhoso medieval. Notamos que o sétimo círculo é composto por aspectos simbólicos em que os animais mitológicos e o aspecto físico deste ambiente se unem para compor uma das partes do Inferno com o objetivo de punir os violentos.

Palavras-chave: Dante; Inferno; Medievo; Representação;

THE REPRESENTATIONS OF THE SEVENTH CIRCLE OF HELL IN THE *DIVINE COMEDY*, BY DANTE ALIGHIERI

Abstract

From the twelfth century Christianity spread the existence of three main parts in afterlife: Hell, Purgatory and Paradise. According to Christian morality souls who have done good acts while living would be awarded with the eternity in Paradise. The practice of malicious acts entail punishment and eternal suffering in Hell and, if still alive, the man repented, he could seek hope purging in Purgatory. In the early fourteenth century, Dante Alighieri described the environments postmortem Christians in his *Commedia*, better known as the *Divine Comedy*. Divided into three parts, each of which describes and relates the journey of Dante character in a specific environment of the afterlife, Inferno is the first, Purgatory the second and Paradise the third. Each of the environments is divided into sectors described by the poet, Hell was divided into nine circles, Heaven in nine spheres and Purgatory in nine cornices. We'll focus our study in Hell. Dialogued with Calvin (2009) and Bloom (2001) to understand the Divine Comedy as a historical source. This source was used to research the cosmology designed by Dante Alighieri, our goal is to understand the symbols of Dante's circles of Hell, more precisely his seventh circle. We use the concepts of representation and appropriation disseminated by historian Roger Chartier (2002) to understand the worldview of the medieval society that influenced this environment through the appropriation of ideas that circulated in the period. We share the concept of symbol explained by Mircea Eliade (1979) to investigate the symbols of the seventh circle. The concept was wonderful understood as explained by Todorov (1981), but were also used ideas mentioned by Le Goff (2010) about the medieval's wonderful. We note that the seventh circle consists of aspects in which the symbolic of mythological animals and the physical aspect of this environment come together to form a party of Hell in order to punish violent.

Keywords: Dante; Hell; Medieval; Representation;

Abreviaturas

Nas citações da *Divina Comédia*:

Inf. – Inferno

Purg. – Purgatório

Par. – Paraíso

SUMÁRIO

Introdução	13
1. Considerações Iniciais.....	13
1.1. Apropriação e representação coletiva.....	18
2. Diante de Dante.....	22
3. A <i>Divina Comédia</i> como fonte histórica.....	34
Capítulo I: A trajetória dos estudos em Dante Alighieri	46
1. Das traduções e das pesquisas a respeito de Dante Alighieri.....	46
2. Contexto social e político: Florença (séculos XIII-XIV).....	63
Capítulo II: O fantástico-maravilhoso e as representações coletivas na visão de mundo do homem medieval	70
1. O fantástico-maravilhoso.....	70
2. O maravilhoso e os símbolos no cotidiano do homem medieval.....	74
3. A cosmologia do pós-morte medieval.....	80
4. Os ambientes do pós-morte em Dante Alighieri.....	85
Capítulo III: Do Diabo ao átrio do Inferno: as representações dos círculos do Inferno dantesco	98
1. A ideia medieval do Inferno: do Diabo ao submundo.....	98
2. A geografia do Inferno dantesco.....	112
Capítulo IV: Do Flegetonte ao areão ardente: a representação do sétimo círculo do Inferno	129
1. O pecado e sua distribuição em Dante.....	129
2. O sétimo círculo e os seus símbolos.....	137
2.1. O primeiro giro: o Flegetonte.....	139
2.2. O segundo giro: a floresta dos suicidas.....	147

2.3. O terceiro giro: o areão ardente.....151

Considerações finais.....162

Referências.....167

Introdução

1. Considerações Iniciais

A problemática que impulsionou esta pesquisa é a da representação dos símbolos dos círculos do Inferno na *Divina Comédia* de Dante Alighieri, iniciada em 1304 e finalizada em 1321. Focando a pesquisa no sétimo círculo, trabalhamos com a edição publicada pela Editora 34, cuja tradução e notas são de Italo Eugenio Mauro. Com um recorte histórico que se estende do final do século XIII ao início do XIV e com o objetivo de contribuir para os estudos da História das Religiões e das Religiosidades, investigamos a representação coletiva do Inferno dantesco, analisamos seus símbolos e discutimos sua funcionalidade na sociedade.

Nós propomos outra leitura da obra de Dante Alighieri por meio da História Cultural. No desenvolver dessa pesquisa percebemos a necessidade de um tempo maior para investigarmos os símbolos de todos os círculos do Inferno. Devido o tempo que possuíamos, notamos a necessidade de selecionar uma determinada parte da obra e um círculo em específico. Apresentamos uma pesquisa que abrange de forma inicial a *Divina Comédia*, obra tão estudada por pesquisadores consagrados e de interpretações expressivas.

Atualmente diversas são as biografias¹ de Dante Alighieri e grande é a quantidade de livros sobre as ideias e a vida do poeta. Pesquisando sobre Dante na Internet ou visitando algumas livrarias, verificamos que o seu nome é citado muitas vezes, em obras tanto literárias quanto acadêmicas. Com este intervalo de tempo entre a vida de Dante e os dias de hoje, sabemos que muitas das biografias vão abordar temáticas semelhantes e a justificativa para isso pode ser a falta de documentos que nos informem sobre sua vida, suas vontades, seus desejos e sobre os significados de suas obras.

Na *Divina Comédia*, um clássico da literatura, encontramos algo que nos chamou a atenção: a geografia do pós-morte cristão. A vontade de entender as interpretações do Cosmos e a sua existência direcionou-nos para este poema

¹ STERZI, E. **Por que ler Dante**. São Paulo: O Globo, 2008; LEWIS, R. W. B. **Dante**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002; FRANCO JUNIOR. H. **Dante: o poeta do absoluto**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

medieval. Antes dele, procuramos diversas outras fontes nas quais o homem buscou entender o universo e sua razão de existir.

Nosso primeiro contato com o estudo da História das Religiões aconteceu em 2008, na Universidade Estadual de Londrina, onde desenvolvemos o projeto de pesquisa: *História cultural do Neopentecostalismo no Brasil*². Havíamos percebido que as Igrejas neopentecostais estavam conquistando diversas pessoas no Brasil e no mundo e que um dos discursos predominantes era o do exorcismo, do diabo e de suas tentações. Assim, realizamos uma pesquisa sobre a concepção do mal na Igreja Internacional da Graça de Deus. Em algumas das pesquisas de campo, percebemos que o Inferno e seus agentes eram citados frequentemente; os fiéis envolvidos mostravam apreensão e medo. Foi a partir desse momento que o discurso acerca do mal despertou nossa vontade de entendê-lo e de vasculhar a ideia do Inferno, ambiente que continua vivo nos discursos e na realidade de mundo de uma quantidade significativa de pessoas.

Durante os diversos séculos da História, percebemos que o homem atribui ao universo um senso moral representado por duas forças que colidem: o bem e o mal. Isto não estava presente somente no mundo terreno, o homem buscava explicações para sua natureza no Cosmos e na espiritualidade. Dessa forma, começamos a nos perguntar sobre a possível construção do mal e das suas diversas faces. Afinal de contas, como o homem compreende o mal? Que relação existe entre o homem e os monstros mitológicos? O que dá medo ao homem? Estas questões acabaram nos direcionando à *Divina Comédia*.

Nosso contato crítico com esta obra começou no ano de 2010. Ao ler a *Divina Comédia*, percebemos que havia algo diferente e que isso nos deixava incomodados: Dante Alighieri havia abordado as distinções entre o bem e o mal de uma maneira épica. Ele dialogou com as mitologias do medievo e, por meio da escrita, representou sua visão de mundo. Nesse poema, encontramos aquilo que procurávamos; uma geografia estabelecida do pós-morte cristão, na qual algumas mitologias eram recuperadas e representadas de acordo com a moralidade cristã. No Inferno estavam os monstros, os vícios, o medo, o sofrimento, tudo aquilo que o homem temia e ainda teme. Dessa forma, ainda no ano de 2010, consideramos

²COSTA, D. L.; ALMEIDA, C. C. O show de possessões: a concepção do mal na Igreja Internacional da Graça de Deus. In: OLIVA, A. S. O; BENATTE, A. P. **100 Anos de Pentecostes: Capítulos da história do pentecostalismo no Brasil**. São Paulo: Fonte Editorial, 2010. p.303-326.

importante a realização de uma pesquisa a respeito dos símbolos dos círculos infernais que Dante representou em sua obra.

A intenção de entender o Inferno cristão na *Divina Comédia* implica a reflexão sobre o contexto em que a obra foi escrita. Embora muito já se tenha publicado sobre essa obra de Dante e já se tenham discutido muitos de seus temas, consideramos que esta variedade de trabalhos é uma riqueza para o historiador, pois eles foram elaborados em contextos diferentes. Devemos ficar atentos aos novos olhares dirigidos à fonte documental. O objetivo desta pesquisa é compreender as simbologias do Inferno dantesco e o contexto em que o autor elaborou esse conhecimento de mundo. Devido aos diversos círculos do Inferno e seus variados símbolos, nós decidimos focar a pesquisa no sétimo círculo e em sua representação.

Ao falar do Inferno, consideramos importante abordar suas diversas representações sociais para entendermos como o homem medieval compreendia esse ambiente religioso. A compreensão de sua geografia nos leva a pensar sobre as ideias que circulavam no medievo e como elas estruturavam o comportamento humano.

Atualmente, século XXI, percebemos a funcionalidade desse ambiente, que ainda percorre a mente dos cristãos. A imagem deste espaço persiste e se estabelece de acordo com este momento histórico; o próprio Inferno dantesco ainda persiste e sua representação está em constante movimento, pois, como afirma Bruno Latour (2004), a imagem não deve ser congelada, “O Mundo “fala” ao homem e, para compreender essa linguagem, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos.” (ELIADE, 1972, p.101).

Esta persistência do mito do Inferno levou-nos a refletir sobre sua origem e função. Apresentar o espaço do pós-morte na *Divina Comédia* é compreender a própria construção deste mito sob o olhar de um autor do século XIV, o qual cresceu junto com a cidade de Florença, numa época de conflitos e de crescimento urbano. Neste momento, lembramo-nos das palavras de Carmelo Distante (2008): estudar a *Divina Comédia* significa o esforço intelectual de “entender um grande poeta que pode, e deve, ser considerado como a síntese suprema de toda a cultura medieval, a qual soube traduzir em poesia sublime.” (DISTANTE, 2008, p.7).

Para sustentar a pesquisa sobre o Inferno medieval, definimos alguns aportes teórico-metodológicos. A análise dos símbolos do Inferno será feita com base no

conceito de representação apresentado por Roger Chartier (2002b), o qual nos ajudará a pensar o Inferno de outra perspectiva: a da História Cultural. Assim, apoiar-nos-emos nas discussões de Mircea Eliade (1972) sobre mitos e símbolos. Quanto ao trabalho com a fonte, sua estrutura e literalidade, utilizaremos o método apresentado por Todorov (2006). Atentaremos para as palavras, as formas, os conteúdos do poema e para o contexto no qual foi escrito.

Nesta introdução, apresentamos uma biografia do poeta florentino, focando a discussão em suas obras e principalmente na fonte selecionada para estudo. Entendemos ser necessário conhecer o autor e o contexto no qual ele estava inserido para, assim, entendermos sua representação do Inferno. Depois apresentamos os conceitos de representação e apropriação compartilhados por Chartier (2002b). Em seguida, propondo o estudo da obra, *Divina Comédia* por meio de um viés histórico, explicamos como podemos compreendê-la como uma fonte historiográfica. Analisamos a obra literária em sua estrutura, a forma como foi escrita e o conteúdo apresentado e dialogamos com Todorov (2006) para mostrar como funciona o desenvolvimento de uma pesquisa histórica voltada para uma obra de cunho fictício. Apresentamos as discussões de Calvino (2009) e Bloom (2001) para reforçar a importância de uma pesquisa centrada em um clássico da literatura ou, como diz Bloom (2001), um cânone literário. Esclarecemos também nossa opção pelo método apresentado por Todorov (2006) para compreender o autor e a obra como resultado do contexto social.

No Capítulo I, *A trajetória dos estudos em Dante Alighieri*, no tópico, *Das traduções e das pesquisas em Dante Alighieri*, realizamos uma discussão bibliográfica sobre os diversos estudos a respeito de Dante Alighieri realizados no Brasil. Por meio desse levantamento bibliográfico, foi possível observar quais os temas mais pesquisados e quais as obras de Dante mais utilizadas como fonte. Em seguida, abordamos a composição social e política das cidades italianas, especialmente a de Florença, cidade natal do poeta. O contexto estudado foi o que decorreu entre o século XIII e XIV, de onde diversas ideias foram interpretadas e apropriadas de muitas formas pela civilização ocidental.

No Capítulo II, *O Fantástico-maravilhoso e as representações coletivas na visão de mundo do homem medieval*, apresentamos os conceitos teórico-metodológicos utilizados na pesquisa. Dialogamos sobre a opção metodológica de trabalhar com os gêneros defendidos por Todorov (1981) e com o conceito de maravilhoso adotado

por Le Goff (2010). Assim, explicamos o porquê de utilizarmos o conceito de símbolo (ELIADE, 1996) para pensar o fenômeno religioso e os símbolos do sétimo círculo. Em seguida, apresentamos como o homem medieval compreendia o Cosmos e sua cosmogonia. Dessa forma, por meio da apresentação dos três ambientes do pós-morte cristão (Inferno, Purgatório e Paraíso) narrados por Dante Alighieri, o leitor terá contato com as ideias nas quais o poeta se baseou.

No Capítulo III, *Do Diabo ao átrio do Inferno: as representações dos círculos do Inferno dantesco*, centramos a discussão no Inferno medieval. No primeiro tópico, *A ideia medieval do Inferno: do Diabo ao submundo*, apresentamos os resultados da pesquisa sobre a origem do Diabo e do Inferno. Além disso, dialogamos com Link (1998) e Russel (2003), para compreendermos a visão medieval do Inferno e do Diabo. No segundo tópico, *A geografia do Inferno dantesco*, analisamos a representação dos círculos do Inferno na *Divina Comédia*. Centramos esta análise na descrição dos círculos realizada por Dante e no método apresentado por Todorov (2006).

No Capítulo IV, *Do Flegetonte ao areão ardente: a representação do sétimo círculo do Inferno*, focamos a análise em um dos círculos do Inferno, o sétimo círculo. Dialogamos sobre o conceito de símbolo e sobre a distribuição do pecado em Dante. Esse círculo, que é o da violência, está dividido em três giros. Assim, com base no conceito de símbolo (ELIADE, 1979) e de representação e apropriação (CHARTIER, 2002b), foi possível analisar cada um dos giros que compõem o sétimo círculo. Focamos o estudo na paisagem do Inferno e nos símbolos representados por Dante neste espaço específico do pós-morte.

Enfim, com base no conceito de representação defendido pelo historiador Roger Chartier (2002b), analisamos a simbologia do sétimo círculo do Inferno. Tendo atingido o objetivo de compreender como Dante Alighieri representa o Inferno, mais especificamente seu sétimo círculo, podemos afirmar que essa representação é resultado da apropriação das representações coletivas de sua época.

Ao representar o Inferno, Dante apresenta uma imagem que pertence ao coletivo da época e que persiste na mente dos indivíduos ali inseridos; é como pintá-lo em nosso inconsciente (CHARTIER, 2002b). Ao se apropriar dos usos e das interpretações do Inferno medieval, Dante o descreve da forma como ele era compreendido na sociedade. Nas Considerações Finais, mostramos o resultado do

estudo dos símbolos e da paisagem representada no sétimo círculo e apresentamos como o Inferno dantesco é construído por meio de símbolos, cujas ideias funcionais até hoje sobrevivem no inconsciente da sociedade, na pintura, na arquitetura, na escultura, nos livros, na mídia, entre tantas outras.

1.1. Apropriação e representação coletiva

A obra literária não depende exclusivamente de seu autor, mas também dos profissionais que realizam a publicação e a edição do livro. Pensando dessa maneira, não podemos nos esquecer de que o texto não existe por si mesmo: ele é o resultado de ideias e ações praticadas pelo autor e pelos outros profissionais que se responsabilizam pela materialidade de suporte ao texto (CHARTIER, 2002b).

No entanto, algo ainda falta neste pensamento: o autor é aquele que, tendo a ideia, escreve o texto; os profissionais são aqueles que trabalham para transformá-lo em mídia impressa e qual é o real objetivo disso tudo? Junto com esses elementos está o leitor. Uma obra não existe por si mesma, ela visa um público interativo que, ao mesmo tempo em que lê, interpreta, ou seja, há uma relação dinâmica e dialógica entre o texto e o leitor.

Chartier afirma que não podemos reduzir o sentido dos textos “ao funcionalismo automático e impessoal da linguagem” (CHARTIER, 2002b, p.255) e deixar prevalecer a interpretação dominante dos críticos literários. Pelo contrário, devemos pensar um modo de abordagem histórica da literatura e por duas razões: a materialidade dos textos e a corporalidade do leitor.

A primeira refere-se ao texto impresso, ou seja, a obra pronta que funcionará como uma espécie de veículo dos textos. A segunda é o elemento interpretativo do leitor; a forma como ele lê, ouve ou vê é um processo de construção de uma significação. Dessa forma, um determinado grupo social, em contato com uma obra específica, a pensará de maneiras diferentes. A essa ação Chartier (2002b) denomina de pluralidade de leituras.

Um texto pode ter várias representações, como é o caso da *Divina Comédia*. Ela foi traduzida inúmeras vezes, representada em obras de arte, encenada em forma de teatro, reinterpretada pela mídia por meio de jogos eletrônicos e filmes.

Cada uma das representações de um texto é destinada a públicos diferentes com interesses divergentes que interpretam de diversas formas a mesma história.

Além disso, estas outras maneiras de representação são resultado de leituras diferentes; estes diversos leitores vêem a fonte com olhares específicos, produzidos de acordo com seus objetivos.

[...] é preciso lembrar que a leitura, também ela, tem uma história (e uma sociologia) e que a significação dos textos depende das capacidades, dos códigos e das convenções de leitura próprios às diferentes comunidades que constituem, na sincronia ou na diacronia, seus diferentes públicos. Deve-se também lembrar, como Pierre Bourdieu, que a leitura letrada, aquela do leitor silencioso e hermeneuta, não é universal e que supõe suas próprias condições de possibilidades. (CHARTIER, 2002b, p.257)

Devemos entender que a história da literatura é, “pois, uma história das diferentes modalidades de apropriação dos textos” (CHARTIER, 2002b, p.257). Faz-se necessário explicar o que significa apropriar-se de um texto. Em seu livro, Chartier reformula o conceito, quando afirma distanciar-se da ideia apresentada por Michel Foucault sobre a apropriação social dos discursos e da ideia hermenêutica que pensa a apropriação como “o momento em que a ‘aplicação’ de uma configuração narrativa particular à situação do leitor refigura sua compreensão de si e do mundo, sua experiência fenomenológica” (CHARTIER, 2002b, p.68).

Podemos dizer que, para Chartier, o conceito de apropriação está sustentado no processo de reconhecimento e compreensão do sentido das obras. Além de se apropriar das interpretações recorrentes de uma obra, o homem pode se apropriar das ideias de seu contexto histórico. Quando um autor escreve um texto, ele está vivenciando sua época, seu mundo social. Dessa forma, a obra está diretamente ligada ao seu contexto social (TODOROV, 2006).

Dante Alighieri, ao escrever suas obras, apropriou-se das ideias que estavam circulando pela oralidade, pela arte e pela escrita na sociedade medieval. Mostramos, assim, que, quando um agente social interioriza uma ideia, ele se apropria dela e a manifesta por meio de diversos instrumentos de comunicação, portanto, ao expor esta ideia ele a representa.

O historiador deve estar atento ao que Chartier (2002b) denomina de “variações”. Existem diversas variações entre as representações literárias e as

realidades por elas representadas e que são deslocadas como ficção. São variações entre a interpretação e a significação “corretas, tais como a fixam a escritura, o comentário ou a censura, e as apropriações plurais que, sempre inventam, deslocam, subvertem. Variações, enfim, entre as diversas formas de inscrição, de transmissão e de recepção das obras.” (CHARTIER, 2002b, p.259).

Deve-se compreender que, em sua maioria, as obras antigas não eram produzidas para um leitor silencioso e solitário (CHARTIER, 2002b) ou, como dizemos, “aquele que lê com os olhos”. Esta oralidade muda é diferente das leituras praticadas no medievo e na antiguidade. É por este motivo que Chartier (2002b) leva em consideração como os textos eram lidos, porque eram escritos, para que público se dirigiam. Segundo ele, os historiadores devem notar os modos de representação, de recepção e de transmissão dos textos e de suas ideias.

Três perspectivas de pesquisa são elencadas por Chartier (2002b). A primeira diz respeito à investigação do próprio texto com o objetivo de encontrar elementos nos quais possamos identificar a oralidade da escrita. A segunda é a da verificação dos instrumentos que permitem a oralidade, aqueles dispositivos encarregados de permitir uma leitura em voz alta dos textos. A terceira é a da abordagem da estrutura das obras, cuja função é possibilitar uma leitura que flui, preocupando-se com aquele que ouve. Por exemplo, os capítulos curtos das obras antigas não cansam aquele que lê e os outros que escutam (CHARTIER, 2002b).

No que diz respeito à estrutura da *Divina Comédia*, verificamos que os cantos, em sua maioria, foram escritos entre três ou quatro páginas. Esta obra deve ser interpretada enquanto uma literatura produzida para dois públicos: os que escutam e aqueles que leem. A própria musicalidade produzida pelas rimas justifica esse modelo de leitura.

Por meio de um retorno ao pensamento de Emile Durkheim e de Marcel Mauss, Chartier elenca três modos de pensar nossa relação com o mundo social:

[...] primeiro, o trabalho de classificação e de recorte que produz as configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exhibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às

quais ‘representantes’ (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpetuado a existência do grupo, da comunidade ou classe. (CHARTIER, 2002b, p.73)

A representação coletiva, por meio da interpretação do mundo e das ideias, permite compreender como os indivíduos dão sentido ao mundo. A forma como um ser humano se apropria de uma ideia produzida por um veículo de comunicação é a maneira como ele a interioriza, é sua forma de interpretar. Ao passar estas ideias adiante, o indivíduo irá representá-las da maneira como ele as compreende. Dessa forma, uma pluralidade de interpretações é formada e originada por meio de um único instrumento de propagação de ideias. Portanto, podemos afirmar que a representação coletiva é a forma como o homem compreende e interpreta suas visões de mundo. Como afirma Chartier, devemos considerar

[...] essas representações coletivas como as matrizes de práticas que constroem o próprio mundo social – ‘Mesmo as representações coletivas mais elevadas não têm existência, não são realmente tais senão na medida em que comandam atos’.
(CHARTIER, 2002b, p.72)

As visões de mundo são representações de ideias que buscam compreender por meio dos usos e da prática o mundo social em que estamos inseridos. As representações coletivas podem transmitir tanto a sensação de uma ausência quanto a de uma presença. As duas acontecem quando “a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que revela um objeto ausente, substituindo-o por uma ‘imagem’ capaz de trazê-lo à memória e ‘pintá-lo’ tal como é” (CHARTIER, 2002b, p.74).

Assim, quando analisamos o Inferno dantesco, devemos atentar para a forma como esse espaço era interiorizado pelo homem medieval³ do Ocidente e como ele foi representado por Dante. O contexto no qual o poeta escreveu a *Divina Comédia* era diferente do nosso; nele as ideias sobre os ambientes do pós-morte cristão

³ A partir deste momento utilizaremos o termo “homem medieval” para nos referirmos ao homem do Ocidente.

predominavam no discurso e na escrita. O poeta representou como o indivíduo deste momento histórico se apropriava das ideias referentes ao pós-morte.

2. Diante de Dante

Nas caracterizações encontradas nas biografias de Dante Alighieri, três adjetivos predominam: patriota, místico e romântico. De fato, não podemos escrever sobre ele sem estudar a sua cidade natal: Florença, pois, em todas as suas obras, existem menções a essa cidade, a seus cidadãos e governantes. Da mesma forma, precisamos estudar sua característica de homem místico e religioso, pois ele tem sempre a preocupação de descrever e entender os ambientes míticos de seu período, assim como a mitologia do medievo. O último dos adjetivos que o caracterizam não é menos importante: seu romantismo. Comumente descrito como o gênio florentino, Dante teria sido dominado por um amor não correspondido por Beatriz Portinari, o qual nunca se tornou físico e se manteve mental. O adjetivo romântico, todavia, não indica somente o amor entre esse homem e essa mulher, mas também seu amor para com a pátria, Florença.

Diante desses adjetivos, uma pergunta ainda nos incomoda: quem foi Dante Alighieri? Tentaremos nos posicionar em relação a esse poeta e entender sua dedicação à poesia e, principalmente, ao imaginário religioso de seu tempo.

Podemos defini-lo como um homem que se situava além de seu tempo, como fez Hilário Franco Junior (2000), ou, como fez Buckhardt (2009), apresentá-lo como um homem preparado para as mudanças que estavam por vir ou ainda como um poeta que entendia o seu tempo e os seus antepassados, o que fascinava seus contemporâneos. De qualquer forma, traçar ou narrar a biografia de Dante Alighieri é uma tarefa complexa. Diversas são as obras e livros que abordam a vida desse poeta em seus diferentes aspectos. Desde a Idade Média, foram escritas biografias suas, o que nos leva a pensar quão variadas são as ideias e as construções que se podem fazer de sua vida.

Uma das causas desta intensidade e desta diversificação biográfica é a riqueza das obras de Dante e de sua vida. No entanto, pouco se sabe sobre sua infância e sua adolescência: quem eram seus pais, em que região de Florença ele morou e onde estudou.

De acordo com Lewis (2002), sua primeira biografia foi escrita por Giovanni Boccaccio⁴ (1313-1375) no século XIV, em uma obra intitulada *La Vita di Dante* (1888). Como admirador dos estudos e das ideias de Dante e dedicando parte de sua vida a pesquisar e a entender a vida desse poeta, Boccaccio entrevistou diversas pessoas que tiveram contato com ele e visitou os lugares descritos nessas obras, assim como os lugares onde morou e viveu.

No início da década de 1350, foi ele quem compilou a primeira biografia do poeta florentino, estudo que permanece fonte singular e indispensável. Boccaccio nasceu na Toscana, em 1313, e, na juventude, teria ouvido lendas e histórias sobre Dante Alighieri, à época ainda vivo. Décadas mais tarde – Boccaccio viveu bastante tempo em Nápoles, mas retornou a Florença por volta de 1340 -, o poeta-biógrafo fez questão de consultar pessoas que haviam convivido com Dante, inclusive literatos e asseclas do florentino. (LEWIS, 2002, p. 28)

Uma das tarefas de Boccaccio foi ler e entender a *Divina Comédia*. Ele se deu ao trabalho de narrar em voz alta este poema para a população de Florença. Além disso, renomeou a obra, acrescentando-lhe o adjetivo *Divina*, e deixou-a na forma como ficou conhecida nos tempos posteriores a eles dois. Para Boccaccio, este adjetivo qualificaria a obra em seu cunho estrutural e temático.

Dante foi um homem de seu tempo e também um estudioso de sua cidade natal. Hoje, perto dos locais onde ele viveu e ao lado das casas de conhecidos e amigos citados na obra, existem placas com citações da *Divina Comédia* espalhadas pela cidade de Florença (LEWIS, 2002).

Apaixonado por Florença, na primeira parte da *Divina Comédia*, chamada *Inferno*, Dante descreve os políticos, amigos e conhecidos florentinos. Ao conversar com muitos deles, Dante mostra a paixão pela cidade e coloca no Inferno aqueles que não concordavam com os seus ideais políticos e sua confiança no futuro de Florença: ali eles queimam e pagam eternamente pelos pecados que cometeram.

⁴ Boccaccio foi um poeta italiano nascido na região da Toscana (1313-1375). Ficou mais conhecido por sua grande obra *Decameron*, finalizada em 1358. Boccaccio admirava muito Dante e foi considerado uma das grandes autoridades sobre a sua vida (LEWIS, 2002).

'A gente nova e a rápida fortuna
geram o orgulho que ora se depara
em ti, Florença, e que já te importuna!
(*Inf. XVI, 73-75*)⁵

A Itália possuía características diferentes das dos demais reinos do período medieval. Como afirma Strapação (2009), a proximidade e a herança das cidades greco-romanas estruturaram uma tradição urbana, o que impulsionou o crescimento das atividades mercantis e da população de cidades como Milão, Veneza, Gênova e Florença. Além disso, a região que abrange a Itália não tinha entre suas características o solo fértil para plantações; isto resultou na necessidade de um comércio voltado para especiarias e artesanato, o que, por sua vez, levou aquelas cidades a se desenvolver com mais estabilidade do que as demais regiões da Europa.

O crescimento demográfico demandou novas formas de organização política, da mesma forma que o aumento das atividades mercantis e da migração campo-cidade fez com que a população se rebelasse contra as autoridades. As cidades episcopais passaram a sofrer críticas de sua população e muitas se rebelaram contra os bispos e os senhores feudais. Dessa forma, diversos nobres voltaram seu pensamento para a organização política instaurada em seus reinos, pois, a partir do século XI, diversas comunidades passaram a nomear seus próprios governantes, nascendo, assim, as comunas aristocráticas (LEWIS, 2002).

Esse grande conglomerado de pessoas, casas, comércio, igrejas e edifícios, que passou a ser caracterizado como cidade-Estado, foi palco da disputa constante pelo poder entre as famílias nobres. As comunas possuíam características feudais, ou seja, mantinham o juramento de fidelidade entre os cidadãos (LEWIS, 2002).

As cidades-Estado também acompanharam a expansão feudal e estenderam suas conquistas pelas regiões rurais próximas aos seus muros. Este modo de expansão deu origem a alguns problemas de fronteira entre as cidades, as rotas comerciais e os territórios produtivos. Como resultado das disputas territoriais entre as cidades, do conflito interno existente nas comunas e da própria contraposição de ideias entre o imperador e o papa, surgiram as facções:

⁵ Utilizaremos este modelo para nos referirmos à *Divina Comédia*, por exemplo: (*Inf. XVI, 73-75*) cujos termos correspondem, respectivamente, a (volume da obra, canto, verso inicial - verso final).

Nesse contexto do conflito universalista Império-Igreja, do conflito comercial entre as cidades e do conflito social interno das comunas, é que se deve colocar a formação dos partidos gibelino e guelfo (FRANCO JUNIOR, 2000, p. 18)

Foi nesse contexto que nasceu Dante Alighieri, cuja vida ficou diretamente ligada à história de sua cidade natal.

Florença e Bolonha estavam conturbadas pela disputa de poder entre duas facções políticas: os guelfos e os gibelinos. Essas denominações são de origem germânica: *welf* (guelfo) e *waiblingen* (gibelino) referiam-se a casas germânicas antagônicas. Na cidade de Florença, os Buondelmonte pertenciam aos guelfos e os Amidei e Uberti, aos gibelinos. Os primeiros apoiavam o papa como autoridade absoluta na Europa; os segundos apoiavam a causa do Sacro Império, com o imperador no centro do poder (LEWIS, 2002). De acordo com Costa:

guelfo — de Welf, ou Guelf, tio do duque Henrique da Baviera, que se opôs à eleição de Conrado III da Suábia, o primeiro da dinastia dos Hohenstaufen; *gibelino* — de Waiblingen, aldeia pertencente aos Hohenstaufen. Mais tarde, na Itália, com as campanhas de Frederico contra a Liga Lombarda, guelfo passou a designar os partidários do papa, e gibelino os partidários do imperador” (COSTA, 2001, p.56)

O período mais conturbado dessa disputa decorreu entre 1215 e 1265, quando os gibelinos bombardearam muitas torres guelfas. Em seguida, foi a vez dos guelfos e, dessa forma, as facções se alternavam no comando das cidades. Quando, mais tarde, diversos gibelinos decidiram, por votação, acabar com a cidade de Florença, enfrentaram a oposição de Farinata Degli Uberti. Segundo Lewis, “Quando os guelfos recuperaram o controle da cidade, em 1266, demonstraram gratidão a Farinata destruindo todas as edificações pertencentes ao clã dos Uberti [...]” (LEWIS, 2002, p.18).

Cinco anos antes do nascimento de Dante Alighieri (1265), os gibelinos venceram os guelfos florentinos na batalha que ficou conhecida como Monteperti. Dante nasceu no ano de 1265, de uma família que não possuía muito prestígio, mas

era conhecida pelo nome. Mesmo apoiando a facção guelfa, os Alighieri não sofreram ameaças com a tomada da cidade pelos gibelinos.

Parece-nos que a infância de Dante não se restringiu aos muros de Florença. Como sua família possuía algumas terras ao redor da cidade, Dante pôde ter uma visão um pouco diferente da das cidades; mesmo assim, suas obras foram construídas com um olhar urbano, ou seja, escritas da perspectiva de alguém que viveu a maior parte da vida no interior de uma grande cidade. No trecho a seguir, Lewis relata a situação da família de Dante em sua infância:

A infância de Dante não foi passada, exclusivamente, no interior das muralhas de Florença. Alusões cálidas a cenas campestres, colinas, bosques e riachos atestam visitas frequentes às terras produtivas dos Alighieri, ao norte da cidade, no caminho de Fiésolo. Parte dos recursos financeiros da família era proveniente do arrendamento dessas propriedades, que precisavam ser visitadas regularmente. (LEWIS, 2002, p. 37)

Não encontramos dados específicos sobre a infância e a adolescência de Dante, mas mencionamos um fato que ficou conhecido pelos estudiosos⁶ do poeta: aos nove anos de idade Dante encontrou Beatriz, mulher pela qual se apaixonou à primeira vista. Como os casamentos eram tradicionalmente resultantes de acordos entre famílias e ela era de uma família com condições sociais diferentes das de Dante, este amor nunca se efetivou, o que deixou grandes marcas em suas futuras obras.

Outro fato a ser mencionado é que, quando o poeta perdeu a mãe, Bella, o pai, Alighiero, casou-se com outra mulher. Não sabemos ao certo quando sua mãe morreu, nem se isso afetou emocionalmente o poeta, pois não há menção da mãe em nenhuma de suas obras. Na opinião de Hilário Franco Junior (2000), isto poderia resultar de uma dor muito forte ou de uma indiferença muito grande.

Aos 20 anos, o poeta casou-se com Gemma Donati, mulher que pertencia a uma das mais conhecidas famílias florentinas e de grande reputação.

⁶ Citamos alguns dos estudiosos que fazem referência a este acontecimento. (LEWIS, 2002; STRAPAÇÃO, 2009; FRANCO JUNIOR, 2000; STERZI, 2008).

Aos 12 anos, como era praxe então, foi acertado seu casamento com Gemma Donati, pertencente a um ramo secundário da mais importante família florentina da época. Cerca de dez anos depois a relação se efetivou, mas parece ter sempre permanecido para Dante como o cumprimento de um contrato.
(FRANCO JUNIOR, 2000, p. 27)

Dominado por um amor não concretizado e por um casamento arranjado e determinado por uma convenção social culturalmente construída, Dante não desistiu e tentou se encontrar com Beatriz diversas vezes. Dante até obteve sucesso em algumas delas, mas não se encontram informações sobre o desenrolar desses encontros (LEWIS, 2002).

Como sugere a citação anterior, Dante não parece ter amado Gemma Donati como amou Beatriz, apenas cumpriu as regras de seu acordo matrimonial. Ao passo que a esposa do poeta não é mencionada em nenhuma de suas obras, o amor por Beatriz percorre todos os seus escritos. De acordo com Sterzi, a ausência de Gemma Donati em suas obras pode ser interpretada como:

[...] a menção, em matéria amorosa, a Beatriz e outras damas menos cotadas, e nunca a sua própria esposa, demonstra sobretudo quanto a concepção dantesca de amor ainda devia à concepção dos trovadores provençais, que era a da cultura cavalheiresca e cortesã, segundo a qual haveria uma insuperável oposição entre o casamento e o amor. (STERZI, 2008, p.36)

Um fato bastante nítido em suas obras é o nível de escolaridade do poeta. É possível deduzir que ele tenha se dedicado ao estudo das ciências e aos meios de aprendizagem do período. Parece-nos que, para Dante, a luz do conhecimento seria uma das principais riquezas da vida.

A esse respeito, quando nos situamos no contexto do século XIII, encontramos dados sobre o crescimento do número de universidades, o que indica que o homem buscava conhecer mais sobre o mundo.

Apesar de ser um grande centro comercial, Florença ainda não possuía universidades, razão pela qual ele se dedicou aos estudos com os frades franciscanos, adquirindo maior conhecimento sobre Teologia e Filosofia: “no convento franciscano de Santa Croce e no dominicano de Santa Maria Novella havia

vários elementos de formação universitária, e ali Dante teve contato mais aprofundado com a Teologia e a Filosofia.” (FRANCO JUNIOR, 2000, p. 52).

De acordo com diversos biógrafos, Dante dedicou-se ao estudo sistemático do *trivium* (lógica, gramática e retórica) e do *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música). Como afirma Strapação, “Tanto em sua vida quanto em suas obras os estudos do *trivium* e do *quadrivium* realizados pelo poeta foram aplicados com plenos resultados.” (STRAPAÇÃO, 2009, p. 21). Compunham esse sistema de estudos as “Sete Artes Liberais” herdadas de Roma⁷.

Além disso, o poeta interessou-se pelas obras de Virgílio, poeta romano, de quem a *Eneida* foi uma das tantas obras que influenciaram Dante. Na *Divina Comédia*, ele nomeia Virgílio como seu mestre: “Tu és meu mestre, tu és meu autor” (*Inf.* I, 85). Entre as leituras do poeta, constam também as obras e as ideias de Homero, de Aristóteles, filósofo grego, a *Summa Theologica*, de Tomás de Aquino e os tratados de Boaventura, dentre “os quais o que discorria sobre ‘o itinerário da mente para Deus’ [...]” (LEWIS, 2002, p.78), para nomear apenas algumas das obras que compunham a mesa de estudos do poeta florentino.

Como ele deixa claro em sua obra magna, um de seus tutores e mestres foi Bruneto Latini, um grande enciclopedista que lhe ensinou as relações entre a filosofia antiga e o mundo em que estavam inseridos. O poeta afirmava que Latini o orientara sobre poesia, ensinando-o “como o homem faz-se eterno” (*Inf.* XV, 85), e que o considerava como um segundo pai, no sentido da orientação nos estudos e no entendimento da vida: “Bruneto Latini era um verdadeiro modelo: o atuante homem de letras engajado em questões públicas e defensor do bem-estar da comunidade.” (LEWIS, 2002, p.48).

Poucas são as fontes que informam onde e quando Dante estudou, mas, por meio de suas obras, podemos perceber que ele se dedicou ao aprendizado em universidades possivelmente fora de sua cidade. É bem provável que seus tutores tenham indicado algumas universidades próximas a Florença, onde o poeta aprimoraria seus conhecimentos. Além dos escritores Latini e Cavalcanti, é possível

⁷O conceito foi originado na Antiguidade, mas foi na Idade Média que ele se efetivou nas universidades. As sete artes liberais compunham o sistema de estudo da Idade Média. Elas eram formadas pelo *trivium* (lógica, gramática e retórica) e o *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música) (STRAPAÇÃO, 2009).

que Dante tenha conhecido o pintor Giotto⁸, que se tornou famoso por suas pinturas detalhistas e icônicas.

É bastante provável que por influência de Latini Dante tenha, no começo da década de 1280, estudado na Universidade de Pádua. Ali ele possivelmente conheceu outro jovem que se tornaria também muito famoso, Giotto, que inovou na pintura como o próprio Dante o fez na poesia. Mais tarde, em duas oportunidades, 1286-1288 e 1304-1306, ele frequentou a Universidade de Bolonha. Por fim, em 1309-1310, parece ter estado na Universidade de Paris, sem dúvida a mais importante da época. (FRANCO JUNIOR, 2000, p. 54)

Esta notável bagagem de estudos mostrou ao poeta um dom que ele usaria muito bem: o da escrita. Dante escreveu obras como *De Vulgare Eloquentia*⁹ (1302-1305), *Convivio*¹⁰ (1304-1307), *De Monarchia*¹¹ (1318-1318), *Vita Nuova*¹² (1294-1295) e *Commedia* (1304-1321): todas sobrevivem até os dias atuais, sendo publicadas e republicadas por diversas editoras.

O primeiro livro de Dante, *Vita Nuova*, escrito entre os anos de 1293 e 1295, foi cantado na língua italiana, não mais em latim. Apresentava características de um novo estilo literário, cuja grande referência foi o poeta Guido Cavalcanti. Citado na primeira parte da *Divina Comédia* como um de seus amigos, “Foi ele que o introduziu no círculo dos poetas florentinos e lhe deu o incentivo para as primeiras criações literárias” (FRANCO JUNIOR, 2000, p. 29).

Nessa obra, Dante descreve sua juventude, especialmente o amor que sentia por Beatriz. Fonte inestimável para aqueles que querem conhecer mais a vida do poeta; é em *Vita Nuova* que encontramos referências ao primeiro encontro com a amada, aos nove anos de idade, assim como à data de sua morte, em 1290. Dessa forma, nos familiarizamos com o amor que Dante sentia por aquela que, na terceira

⁸ Giotto di Bondone, mais conhecido como Giotto (1266 - 1337) foi pintor e arquiteto italiano.

⁹ Esta obra não possui tradução brasileira. Sugestão de leitura: ALIGHIERI, D. **De vulgari eloquentia**. Texto bilingue (latino-italiano) a cura di Sergio Cecchin. Torino: UTET, 1988a.

¹⁰ Sugestão de leitura da edição portuguesa da obra: ALIGHIERI, D. **Convívio**. Tradução Literal e Notas de Carlos Eduardo de Soveral. Lisboa: Guimarães Editores, 1992.

¹¹ Edição brasileira da coleção os pensadores: ALIGHIERI, D. **Monarquia**. In: ALIGHIERI, D; AQUINO, S.T. **Os Pensadores: Sto. Tomás de Aquino, Dante Alighieri**. São Paulo: Nova Cultural, 1988b.

¹² Edição brasileira da coleção os pensadores: ALIGHIERI, D. **Vida Nova**. In: ALIGHIERI, D; AQUINO, S.T. **Os Pensadores: Sto. Tomás de Aquino, Dante Alighieri**. São Paulo: Nova Cultural, 1988c.

parte da *Divina Comédia*, o *Paraíso*, seria apresentada novamente como uma alma pura.

Tanto o casamento de Beatriz quanto sua morte mostraram a Dante o quanto seu amor por ela era verdadeiro, o que, fortalecendo sua vocação poética, levou-o a escrever, em *Vita Nuova*, uma grande quantidade de poemas referentes a esse sentimento.

Nessa época escrevia-se em latim, mas a maioria de suas obras foi escrita em língua vulgar, o italiano, o que permitiu que Dante fosse reconhecido posteriormente como *il sommo poeta*, o poeta absoluto da Itália, ou seja, o precursor da língua italiana.

[...] não lhe bastava para dizer tudo o que queria dizer, inventava-o, cunhando palavras novas ou forçando aquelas velhas a significados novos, ou então, recorrendo ao plurilinguismo e ao sinestésimo, corajosamente se lançava a expressões que davam voz até ao inefável. Enfim, Dante não só trabalhou com a língua italiana para dar vida artística e poética à Comédia, mas foi também um grande construtor de sua língua, tanto que por mérito seu ela chegou a ser talvez a mais bela e a mais nobre do mundo.
(DISTANTE, 2008, p. 17)

Dante não atuou somente como poeta. Embora tenha sido esta a característica que se sobressaiu, ele atuou também como político e militar, lutando por Florença na Batalha de Campaldino (1289), cujo nome derivou dos campos onde foi travada. Evidentemente, seu envolvimento militar esteve diretamente ligado à política, já que tal batalha se caracterizou pelo envolvimento de duas forças políticas: os guelfos florentinos e as forças gibelinas de Arezzo (LEWIS, 2002).

Nessa batalha, Dante uniu-se à cavalaria das forças guelfas de Florença, as quais obtiveram a vitória. Mais tarde, por volta de 1292, “um movimento revolucionário derrubava o governo florentino e excluía os membros da nobreza de cargos políticos” (FRANCO JUNIOR, 2000, p. 31). Em 1295, com o fim desse movimento revolucionário, Dante voltou a atuar em cargos de grande importância política na cidade de Florença.

Suas biografias não deixam claro em qual cargo político Dante atuou. Diversas ideias passam de livro para livro e de biografia para biografia, por isso não

podemos afirmar qual foi sua área de atuação política. A maioria das fontes apresenta informações de que ele atuou em setor de grande importância; alguns historiadores, entre eles Franco Junior (2000), afirmam que ele foi prior de Florença, ou seja, governador.

Assim, é possível afirmar que Dante estava envolvido nesta luta de ideais entre facções políticas. Com a derrota do partido gibelino florentino, os guelfos dividiram-se em duas partes: os guelfos brancos e os guelfos negros. Eles diferenciavam-se por seus ideais e pela hierarquia social, de forma que os brancos compunham uma linhagem de comerciantes ricos e os negros eram de linhagens antigas e conservadoras (FRANCO JUNIOR, 2000). No canto VI do Inferno, a conversa do personagem Dante com Ciaccio mostra esta divisão e a preocupação de Dante com o futuro de Florença:

Respondeu-me: ‘Após longa dissensão
irão ao sangue, e a selvagem laia
a outra expulsará sem compaixão.

Sucedará que ela no prazo caia
de até três sóis e a outra então se assente,
com o apoio de alguém que já o ensaia.
(*Inf.* VI, 64-69)

De acordo com Mauro (2008), o termo “selvagem laia” refere-se aos guelfos brancos e a palavra “outra” aos guelfos negros. Como percebemos, a previsão de Ciaccio relata sangue, paz e guerra: o partido branco expulsará o dos negros, mas estes voltarão com a ajuda de Bonifácio VIII, ou seja, “com o apoio de alguém que já o ensaia.” (*Inf.* VI, 69).

Dante filiou-se aos guelfos brancos, os quais decidiram enviar para o exílio os principais representantes políticos de ambos os partidos; mas a medida atingiu mais os brancos do que os negros, algo que eles não deixariam passar. Dessa maneira, os guelfos negros procuraram medidas para reverter a situação e aliaram-se ao papa Bonifácio VIII¹³. Dante soube desta possível aliança e decidiu ir até Roma para

¹³ Nasceu com o nome Bento Gaetani e foi eleito Papa pelo conclave, quando adotou o nome Bonifácio VIII (1294-1303). Ele foi eleito após a renúncia de Celestino V, o que o deixou com a autoridade enfraquecida (STREFLING, 2007). Dante, em sua obra *Divina Comédia*, coloca o papa Bonifácio VIII no Inferno.

tentar um possível acordo entre o papa e as facções florentinas, mas não obteve sucesso (LEWIS, 2002).

A aliança entre o papa e os guelfos negros foi obtida tranquilamente, já que Bonifácio VIII¹⁴ não possuía a mesma simpatia pela facção branca, por ela ser composta de antigos membros da antiga facção gibelina. Dante foi acusado de trair sua cidade, sendo condenado a pagar uma multa enorme; mas negou-se a aceitar tal acusação e saiu de Florença, tendo sido condenado à morte caso voltasse a sua cidade natal. A traição foi resultado de um desentendimento entre a facção de Dante e os guelfos negros, os líderes do partido do poeta foram intimados a pagar. Assim ele passou a viver exilado até a sua morte. Afirma Franco Junior:

Diante disso, Bonifácio VIII pediu ajuda militar aos franceses. Dante foi enviado em embaixada a Roma, em fins de 1301, entretanto as forças francesas e dos guelfos negros invadiram e tomaram Florença. Em janeiro do ano seguinte os principais brancos, inclusive Dante, foram acusados de corrupção, obrigados ao pagamento de uma multa, exílio de dois anos e exclusão perpétua dos cargos públicos. Inconformado com a sentença, ele não se apresentou para cumpri-la nem mandou justificativa, sendo por isso condenado à morte. O poeta estava em Siena e jamais reveria Florença. (FRANCO JUNIOR, 2000, p. 32)

O exílio foi muito importante para o crescimento intelectual de Dante, pois, durante esse período, ele se dedicou a escrever diversas obras, como *Convivio*, *De Vulgari Eloquentia*, *De Monarquia* e *Commedia*. A união entre a Igreja e os guelfos negros e a condenação do poeta ao exílio fizeram aumentar o ódio de Dante pelo papa Bonifácio VIII: “que não fosse o grande padre, mal lhe impenda!” (*Inf.* XXVII, 70). Nesse período, Dante sofreu pela Florença de sua época, pois não fazia mais parte de sua administração política: a mesma cidade que ele amara agora o expulsara.

Mais tarde, por volta de 1304, no exílio, Dante começou a escrever a obra *Convivio*, um dos textos que ele não terminou - acredita-se que para dedicar mais tempo à redação da *Divina Comédia* (FRANCO JUNIOR, 2000). O texto foi escrito na língua italiana do século XIV e tanto ela quanto sua outra obra, *De Vulgari*

Eloquentia, foram “escritas com a intenção de colocar seu nome em evidência para defender-se das calúnias.” (ALVA, 1999, p. 39). A obra *De Vulgari Eloquentia* é um estudo da língua italiana e de seus dialetos, sendo considerada um dos primeiros estudos linguísticos que adotaram a língua latina como objeto de trabalho (ALVA, 1999).

Em *De Monarchia*, possivelmente escrita por volta de 1312 no exílio, Dante analisou uma forma de governo que para ele seria a melhor para o ser humano. Uma das partes mais lidas faz referência à contraposição entre o Império e a Igreja. O poeta atribui a cada uma das instituições aquilo que melhor as representa: o papa administraria o modo de se chegar ao Céu e o imperador o modo de se viver na Terra. Alguns resquícios das ideias que ele defendia na época em que atuou na política estão presentes neste livro; um exemplo é a defesa da manutenção do governo de Florença sem a intervenção do papa (FRANCO JUNIOR, 2000).

Também no exílio foi escrita sua obra magna, *Commedia*, mais conhecida como *Divina Comédia*, na qual ele usou a maior parte de sua vida. Composta em forma de poema e com um sistema de rimas exclusivo do autor, essa obra tem um cunho religioso de extremo valor para o período, o que marcaria Dante eternamente. Nela, estão representados os três ambientes do pós-morte cristão: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso.

Diversas figuras mitológicas do imaginário da civilização medieval estão presentes na *Divina Comedia*, mostrando que o poeta usou todo o seu conhecimento para descrever uma viagem na qual Dante, personagem da obra, seria guiado pelo poeta romano Virgílio. Tendo como referência as obras de Virgílio e de Homero, Dante nos mostrou a mitologia cristã presente no imaginário medieval.

Quem lê e estuda a Comédia se impressiona com a inigualável força imaginativa do autor ao dar à realidade, nos seus infinitos aspectos, uma figura plástico-simbólica de raríssima e surpreendente qualidade. Até mesmo os pensamentos mais abstratos, sejam eles filosóficos ou teológicos, as mais abstratas demonstrações científicas, as descrições astronômicas, as fábulas mitológicas, as inovações históricas ou os sonhos e as esperanças dos homens, realizados ou não, adquirem na Comédia uma plasticidade de forma que se imprimem de modo indelével na fantasia e na memória de todo leitor. (DISTANTE, 2008, p.15)

Nos riquíssimos versos dessa obra, encontramos uma fonte na qual se podem investigar as ideias do pós-morte cristão, do sofrimento, do medo e até mesmo da possível salvação celestial. No próximo tópico, explicaremos a utilização dessa fonte com mais detalhes, já que ela deve ser estudada com muito cuidado e atenção.

Dante Alighieri morreu com 56 anos, em 1321, na cidade de Ravena, onde foi enterrado. Não conhecemos muito bem as causas de sua morte, mas sabemos que ele viajou muito no final de sua vida, indo de cidade em cidade, escrevendo e eternizando suas ideias. Anos mais tarde, seu corpo foi reivindicado pela cidade de Florença, mas tal reivindicação não foi aceita pelos representantes do governo de Ravena, de forma que ele continuou enterrado nesta cidade. Assim, mesmo depois de sua morte, o poeta foi mantido exilado de sua cidade natal, aquela que ele tanto amara e tanto odiara.

Enfim, por tudo o que foi abordado até aqui, podemos afirmar que Dante foi um poeta, um político, um homem de seu tempo e também um homem preparado para as mudanças que estavam por vir com o Renascimento italiano. Tendo uma vida construída de acordo com os costumes medievais e dentro de uma das maiores cidades de sua época, Florença, ele passou por grandes dificuldades.

Sofreu por um amor que não foi concretizado, lutou por suas ideias ao defender sua cidade natal, tentou modificar a mente dos políticos, mas, acima de tudo, deixou uma obra de altíssimo nível, na qual relatou as concepções que estavam circulando no cotidiano medieval e ofereceu pistas para conhecermos sua cidade, sua visão de realidade, sua ideia de amor e sua noção de sofrimento. É sobre estes aspectos que dialogaremos com o poeta em sua obra, a *Divina Comédia*.

3. A *Divina Comédia* como fonte histórica

O homem sonha poder vivenciar algo sobrenatural, viajar pelo além e conhecer o mundo dos deuses, ou o reino dos céus, conhecer os ambientes do pós-morte e responder a todas aquelas perguntas que o incomodam e o impedem de dormir, saber o que realmente acontece quando morre e quais seres transcendentais existem no mundo das divindades.

Essa vontade persiste na mentalidade de muitas sociedades: a ideia de se encontrar com os seres celestiais ou infernais está presente nas narrativas que serão descritas. O tema não é viajar ao além depois da morte, e sim, ainda vivo. Podemos citar Homero, escritor grego das famosas obras *Ilíada* (2009) e *Odisseia* (2009), onde se encontram as narrativas da Guerra de Troia e também da viagem e da maldição de Odisseu. Em determinado momento da viagem, Odisseu teve de enfrentar o desafio de viajar pelo submundo, pelo lar do Deus Hades.

De salgueiros estéreis e altos choupos,
Surjas lá no Oceano vorticoso,
E à casa opaca de Plutão caminhes,
Onde o Cocito, que do Estige mana,
Com o ígneo Flegetonte, separando
Celsa penha os ruidosos confluentes,
Mete-se no Aqueronte. Ali, te aviso,
Em cova cubital por toda parte,
Libações vaza herói, de mulso e leite
(HOMERO, 2009, p.117)

Na literatura romana, também podem ser encontradas narrativas de viagens ao além, como na obra *Eneida*¹⁵, escrita pelo poeta romano Virgílio, que Dante escolheu como guia de sua jornada pelo Inferno e pelo Purgatório. Na *Eneida*, onde encontramos alguns personagens da *Divina Comédia*, o poeta romano apresenta a história da descida de Eneias ao submundo.

No século XIII, o poeta inglês Adam de Ros recontou a descida de São Paulo ao Inferno, com base no Apocalipse de São Paulo. Nessa viagem, o próprio santo, junto com seu guia, o anjo São Miguel, testemunhou o sofrimento dos pecadores e suas punições, as quais se diferenciavam de acordo com o pecado cometido pelo danado (FRANCO JUNIOR, 2000).

Nesse mesmo século, foi escrita a *Legenda Áurea*¹⁶, de autoria de Jacopo de Varazze (2003), o qual, em uma de suas histórias, abordou o mesmo tema. Na lenda de São Patrício, existente nesse livro, foi narrada a história da viagem do santo ao

¹⁵VIRGÍLIO. **Eneida**. Cotia: Ateliê Editorial e Ed. Da UNICAMP. 2005.

¹⁶VARAZZE, J. **Legenda Áurea: vidas de santos**. Tradução do latim. Apresentação, notas e seleção iconográfica Hilário Franco Junior. São Paulo, Companhia de Letras, 2003.

Inferno e ao Purgatório, ambientes nos quais ele testemunhou os variados castigos impostos aos danados.

Não é só na sociedade grega ou romana que identificamos esta temática. No Oriente, mais precisamente, em obras da religião muçulmana, podemos notar a presença de narrativas muito similares às da *Divina Comédia*. Comentadores de Aristóteles, como Averróis¹⁷ e Avicena¹⁸, são citados por Dante (*Inf.* IV, 143-144); viagens para o Céu e o Inferno aparecem na obra *Kitab el Isra*, também denominada *Kilab al Miraj*, a qual, de acordo com Franco Junior, é uma das obras orientais que contém uma descrição dos ambientes do pós-morte divididos em círculos, como descrito por Dante.

De fato, entre os muçulmanos havia várias estórias de viagens ao Céu e ao Inferno, inclusive uma em que o narrador é recebido às portas do Paraíso por uma huri (virgem sagrada) que lhe serve de guia. Noutra obra, *Kitab el Isra* (ou seja, *Livro da viagem Noturna*), escrita uns oitenta anos antes da Comédia, há notáveis semelhanças com o livro do poeta florentino. Do mesmo místico hispano-árabe, Mohiddin Ibn Arabi, encontramos noutro trabalho uma descrição do Céu e do Inferno como estando acima e abaixo de Jerusalém, com cada um deles dividido em nove círculos.
(FRANCO JUNIOR, 2000, p. 67)

Franco Junior acredita que o poeta tenha sido influenciado por estas narrativas orientais. No século XIII a cristandade estava traduzindo diversas obras para o latim, sendo que algumas delas pertenciam às civilizações islâmicas. É possível, portanto, que Dante tivesse tido contato com estas obras posteriormente.

A *Divina Comédia* é dividida em três partes: Inferno, Purgatório e Paraíso. As duas últimas possuem trinta e três cantos cada uma e a primeira possui trinta e quatro, sendo que o seu primeiro canto funciona como introdução de toda a obra. As estrofes são de três versos e o total de versos é quatorze mil duzentos e trinta e três, organizados em tercetos encadeados¹⁹.

¹⁷ Filósofo árabe do século II d.C. comentador de Aristóteles. (MAURO, 2008, p.48).

¹⁸ Médico e filósofo (980-1037 d.C.) (ROCHA, 1999).

¹⁹ Sistema criado por Dante é também conhecido como a *terza-rima*. É a unidade de três versos com encadeamento de tercetos rimando de acordo com o esquema: ABA, BCB, CDC, DED, EFE e assim por diante. (DISTANTE, 2008).

Em grande parte de sua obra, propositalmente, Dante fez referências ao número três, sendo interessante observar que esse número aparece em todas as informações quantitativas, referidas no parágrafo anterior. Era muito comum na Idade Média a crença na numerologia, ou seja, nas possíveis representações dos números; alguns atrairiam azar e outros trariam equilíbrio ao mundo. O número três é uma referência à Santíssima Trindade - o Pai, o Filho e o Espírito Santo - por isso é utilizado em todo o poema. Além do número três, também notamos a presença do número nove: as divisões dos três ambientes do além totalizam nove em cada uma delas. Dante pensava este número como sendo o resultado da somatória: $3+3+3=9$ (FRANCO JUNIOR, 2000).

Outra questão que aparece nas pesquisas em torno da *Divina Comédia* é por que Dante teria nomeado sua obra como *Commedia*? A ideia predominante é de que esse título seria uma referência ao gênero grego que se contrapunha à tragédia.

Na tragédia grega, a narrativa é introduzida com o ápice da felicidade e termina com o choque dramático e triste; já na comédia, verifica-se o contrário: no começo, a história é envolvente em sua tristeza; a felicidade aparece como conclusão da narrativa. Franco Junior (2000), Lewis (2002), Strapação (2009) e Carmelo Distante (2008) reportam-se a esta explicação.

Antes de descrevermos a obra literária em si, vamos analisar sua importância documental. A *Divina Comédia* será utilizada como fonte para podermos entender as simbologias dos círculos do Inferno. Esta obra é uma das mais estudadas pelos teóricos e críticos literários, pois a escrita de Dante contém diversas simbologias que permitem diversas interpretações. Utilizar uma obra fictícia para entender um período? Qual a importância de mais um estudo sobre a *Divina Comédia*?

A *Divina Comédia* é uma fonte documental que contém autor, título e um período de localização, o que permite maior precisão na articulação de ideias deste trabalho. No entanto, não deixa de ser uma obra literária, o que leva a diversas discussões quanto à sua validade para a ciência histórica.

Quando nos deparamos com uma obra literária, devemos situá-la em seu período histórico. A localização contextual possibilita que entendamos a sociedade na qual essa obra foi produzida e qual sua relação com as demais estruturas sociais que marcaram essa época. Isso não é um trabalho fácil, pois exige o entendimento de diversos conteúdos de um tempo que já é passado.

Este modelo de fonte produz muita discussão entre os historiadores, principalmente entre os mais conservadores. Devemos lembrar que durante muito tempo os pesquisadores não abriam espaço para a literatura entre os documentos históricos, identificando como uma das causas a dualidade entre o real e o imaginário. “O objeto literário é ao mesmo tempo real e irreal; por isso, contesta o próprio conceito de real.” (TODOROV, 2006, p.165).

Os historiadores se perguntavam como poderia uma ciência histórica se basear em um documento fictício, cuja principal característica é a evasão do mundo real e sistemático. O surgimento da Escola dos Annales²⁰ promoveu uma grande reviravolta naquilo que o historiador reconhecia como “fato histórico”, tanto no que dizia respeito à própria fonte, como também na historiografia.

De acordo com Burke (1997), na primeira e na segunda geração dos Annales, enxergávamos a tentativa de Bloch, Febvre e Braudel de entender a possibilidade de uma história total, mas não pronta. O próprio lugar social onde se encontravam deu margem a diversas discussões quanto ao que poderia ser estudado pela história (CERTEAU, 1995).

Havia uma história permeada de ideais políticos, econômicos e sociais, mas não havia, por exemplo, uma história das mentalidades, das ideias, das instituições. Jacques Le Goff e Pierre Nora deram continuidade às críticas da primeira e da segunda geração dos Annales, questionando suas ideias e abrindo espaço para outras questões: a história é um processo, está em construção, portanto, são necessárias novas abordagens, novos objetos, novos problemas (LE GOFF, J; NORA, P, 1995).

A história nova ampliou o campo do documento histórico; ela substituiu a história de Langlois e Seignobos, fundada essencialmente nos textos, no documento escrito, por uma história baseada numa multiplicidade de documentos: escritos de todos os tipos, documentos figurados, produtos de escavações arqueológicas,

²⁰ A Escola dos Annales (1929-1989) é comumente dividida em quatro gerações: a primeira (1929-1940) se destacou com os historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre; a segunda (1945-1975) com Braudel; a terceira (1975-1989) com Le Goff e Pierre Nora; a quarta (1989) com o fortalecimento da História Cultural com Georges Duby, Jacques Revel e Chartier. Seus objetivos podem ser brevemente apresentados: “Em primeiro lugar, a substituição da tradicional narrativa de acontecimentos por uma história-problema. Em segundo lugar, a história de todas as atividades humanas e não apenas história política. Em terceiro lugar, visando completar os dois primeiros objetivos, a colaboração com outras disciplinas, tais como a geografia, a sociologia, a psicologia, a economia, a linguística, a antropologia social, e tantas outras.” (BURKE, 1997, p.12).

documentos orais, etc. Uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme, ou, para um passado mais distante, um pólen fóssil, uma ferramenta, um ex-voto são, para a história nova, documentos de primeira ordem. (LE GOFF, 1990, p.28)

Da primeira geração dos Annales em diante, o historiador passou a ampliar os seus objetos de estudo, o que possibilitou o recolhimento e a validação de novas fontes históricas. A partir de então, não foram mais realizadas leituras miméticas da fonte, a crítica abriu portas para o historiador expandir a ciência da história e descobrir aquilo que estava oculto, e que era fundamental para uma época (LE GOFF, J; NORA, P, 1995).

Este modo de pensar deu origem a discussões quanto à interdisciplinaridade entre a pesquisa histórica e as demais ciências. Este enriquecimento de conteúdos e, principalmente, de conhecimentos, possibilitou que o historiador experimentasse as diversas possibilidades da história e de sua crítica; aquilo que estava nas margens, esquecido, passou a ser iluminado pelo pensamento histórico.

Com a Nova História, pensada por Jacques Le Goff e Pierre Nora, surgiram outros problemas e novas abordagens para a pesquisa histórica. Esses historiadores usufruíram da herança deixada pelas outras gerações e questionaram a própria historiografia, que foi, ela mesma, considerada um objeto da história (LE GOFF, 1990). A partir desse momento, a escrita da história contou com autores que analisavam seus lugares sociais, em torno de situações econômicas, sociais, culturais e políticas, ou seja, influenciados por seu tempo (CERTEAU, 1995).

Roger Chartier passou a analisar algo que ainda incomodava a pesquisa histórica, algo que ainda permanecia esquecido. Uma quarta geração dos Annales foi formada e, a partir de então, a história não considerou apenas a própria historiografia como objeto, mas também a figura do leitor, que dialogava com as ideias de seu tempo para compreender o texto que seria lido (CHARTIER, 2002b).

A história passou a considerar o passado como uma representação de uma realidade que é socialmente construída, deixando de buscar o passado simplesmente para se constituir nesse próprio passado. É com estas reformulações da pesquisa histórica e, principalmente, com as mudanças realizadas pela quarta geração dos Annales, que reconhecemos na obra literária *Divina Comédia* uma fonte

histórica: uma fonte que está localizada no século XIII e que possui as características de tal período, pois foi escrita por um autor que vivenciou as situações, econômicas, políticas, sociais e religiosas de seu tempo.

Por outro lado, como trabalhar com uma obra considerada fictícia? Devemos pensar a respeito de quando esta obra passou a ser considerada como ficção. No século XIII, ela era não só a verdade de Dante, mas a verdade de seu tempo, e isto no sentido de que as ideias contidas na *Divina Comédia* eram aceitas como verdadeiras, se analisarmos o contexto em que ela foi escrita. De acordo com Harold Bloom:

Dante não reconhece que a *Comédia* tem de ser uma ficção, sua suprema ficção. Ao contrário, o poema é a verdade, universal, e não temporal. O que o peregrino Dante vê e diz na narrativa do poeta Dante pretende convencer-nos perpetuamente da inescapabilidade poética e religiosa de Dante. (BLOOM, 2001, p.81)

O pesquisador da história busca aquilo que está além da história pensada e imaginada, o que é escrito possui um objetivo específico. O irreal se junta ao real e, juntos, mudam algumas situações, o que representa uma tentativa de fuga do mundo terreno, como, por exemplo, o gênero fantástico, apresentado e teorizado por Todorov (TODOROV, 2006).

Não podemos pensar profundamente sobre a obra literária sem situá-la em seu tempo. Para nos aproximarmos da verdade vivida pelos poetas, escritores e demais artistas, devemos analisar e pesquisar as situações contextuais do período em que a obra foi escrita. Vernant e Vidal-Naquet, tendo como objeto a obra *Édipo Rei*, de Sófocles (2005), apresentam-nos um exemplo de estudo de uma obra literária:

O *Édipo Rei* de Sófocles não é uma versão, entre muitas outras, do mito de Édipo. A pesquisa só pode chegar a termo se, já de início e como primeiro item, tomar em consideração o sentido e a intenção do drama que foi representado em Atenas em 420 a.C. [...] (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p.XXII)

Esses historiadores utilizam duas palavras muito interessantes: “sentido e intenção”, as quais não estão associadas àquilo que Sófocles pensou ou viveu ao escrever a tragédia, mas, sim, à intenção expressa pela obra, à sua organização interna, à sua forma estrutural. Se fôssemos tentar compreender o que se passava na mente do autor, seria necessária a análise de alguma carta ou documento pessoal no qual ele houvesse registrado suas intenções. Como não possuímos esses documentos, devemos focar as demais características do objeto (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008).

O historiador deve estudar na obra em si, na fonte documental de um determinado período, aquilo que ela demonstra: seu objetivo, sua estrutura, seus símbolos, seu autor e o público para o qual se destina, dentre muitas outras questões. Ao olharmos as obras literárias de forma crítica, verificamos as representações sociais encontradas nas crenças, nas políticas, nas religiões e nas economias, as quais estão baseadas na realidade de mundo construída pela sociedade (CHARTIER, 2002b).

Os procedimentos de análise, no ápice, próprios à história dos pensamentos são assim mobilizados sobre um outro terreno, para apreender como um grupo ou um homem “comum” apropria-se à sua maneira, que pode ser deformadora, das idéias ou das crenças de seu tempo. (CHARTIER, 2002b, p.47)

A *Divina Comédia* foi escrita no início do século XIV, período marcado por diversas ideias que predominaram no campo religioso desde o ano mil até a época de Dante. As representações religiosas construídas pela sociedade estavam baseadas nas ideias cristãs.

Chartier propõe que se analisem as obras quanto à ortografia, às diversas traduções, à estrutura do texto, à sua caracterização e estilo textual: “[...] determinar os efeitos próprios aos diferentes modos de representação, de transmissão e de recepção dos textos é, portanto, uma condição necessária para evitar o anacronismo na compreensão das obras” (CHARTIER, 2002b, p.206). Além da estrutura física, o que é de extrema importância para o historiador é a mensagem do texto e, sobretudo, a recepção desta pelo leitor.

Divina Comédia é uma obra de muitas traduções e, conseqüentemente, de muitos tradutores, algo que pode influenciar o conteúdo e o resultado da mensagem passada pelo autor. As diversas interpretações de uma obra podem resultar em entendimentos diversos e muitas vezes distorcidos, mas isto enriquece a pesquisa e possibilita a apreensão de diversos olhares sobre o mesmo objeto. O poema de Dante sobreviveu e ainda será lido por diversas gerações, que o analisarão de acordo com os valores sociais e com o método de leitura de seu tempo.

A pesquisa e a compreensão de uma obra literária são de extrema importância para o conhecimento a respeito da mentalidade construída por uma sociedade, pois tornam possível a apreensão das simbologias, signos e estruturas sociais predominantes na época em que foi escrita, resultando na agregação e na expansão da narrativa e do conhecimento historiográfico.

Uma História da literatura é, pois, uma história das diferentes modalidades da apropriação dos textos. Ela deve considerar que o “mundo do texto”, usando os termos de Ricoeur, é um mundo de objetos e de *performances* cujos dispositivos e regras permitem e restringem a produção do sentido. Deve considerar paralelamente que o ‘mundo do leitor’ é sempre aquele da ‘comunidade de interpretação’ (segundo a expressão de Stanley Fish) à qual ele pertence e que é definida por um mesmo conjunto de competências, de normas, de usos e interesses. (CHARTIER, 2002b, p.258)

A literatura não é apenas um processo que envolve o autor e suas ideias, é algo muito mais complexo do que isto: é um processo coletivo que envolve a outra parcela que não era muito notada: os leitores. Foi este o enfoque que o historiador francês Roger Chartier (2002b) passou a problematizar. O modo de apropriação dos textos possibilita o surgimento de diversas interpretações de uma mesma obra, e isto envolve fenômenos sociais, religiosos, culturais, políticos e econômicos. O que fortalece a pesquisa são os variados modos de leitura.

Todorov propõe uma metodologia para utilizarmos a literatura como objeto de estudo. Segundo ele, “[...] a análise estrutural da literatura coincide (em grandes linhas) com a teoria da literatura, com a poética. Seu objeto é o discurso literário

mais do que as obras literárias, a literatura virtual mais do que a literatura real” (TODOROV, 2006, p.79).

Não obstante, uma pergunta ainda permanece: por que mais uma pesquisa sobre Dante Alighieri e sobre sua obra magna *Divina Comédia*? De acordo com Italo Calvino (2009), a partir do momento em que é reconhecido como tal, um clássico nunca deixa de ser um clássico. O significado desta afirmação remete às leituras de uma mesma obra; o fato de ser considerada uma obra clássica determina que ela sempre será lida de diversas formas, portanto, que lhe serão atribuídas ideias e leituras divergentes:

O clássico não necessariamente nos ensina algo que não sabíamos; às vezes descobrimos nele algo que sempre soubéramos (ou acreditamos saber), mas desconhecíamos que ele o dissera primeiro (ou que de algum modo se liga a ele de maneira particular). (CALVINO, 2009, p.12)

A cada vez que realizamos a releitura de um clássico descobrimos novas questões e ideias presentes em seu conteúdo. É necessário um amadurecimento da leitura para conseguirmos lê-lo por meio de métodos diferentes e descobriremos novos problemas. Um dos significados de clássico atribuído por Calvino parece muito importante: “9. Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos.” (CALVINO, 2009, p.12).

A *Divina Comédia* de Dante Alighieri é considerada um clássico da literatura. Além de ser a precursora da própria língua italiana, é uma obra construída por métodos poéticos exclusivos do autor, que nela aborda questões religiosas, morais, políticas e sociais do século XIII. Quando a lemos, conseguimos recuperar muitos dos pensamentos do período medieval e, assim, entender determinadas questões colocadas por Dante. É isto o que transforma esta obra em um instrumento de análise.

Os livros são reconhecidos como clássicos quando marcam um estilo, uma época e uma determinada mentalidade. Um clássico pode ser interpretado como um cânone da literatura ocidental (BLOOM, 2001). O ser humano não é capaz de ler todos os livros distribuídos e produzidos no mundo, precisa escolher e esta escolha

varia de pessoa para pessoa. Por um lado, quando selecionamos algumas obras, acabamos excluindo outras; por outro, alguns livros ficam marcados e são reeditados, retraduzidos inúmeras vezes no decorrer dos tempos. Estes ficam conhecidos como clássicos da literatura (BLOOM, 2001).

É muito comum as pessoas falarem de uma obra e elogiá-la mesmo sem ter tido um contato adequado que favoreça uma crítica viável; reproduzem, assim, uma leitura compartilhada pela oralidade e não realizam uma leitura própria e individual. É neste sentido que diversos livros são conhecidos, mas pouco lidos.

Harold Bloom defende e introduz um conceito muito interessante a respeito de algumas obras clássicas da literatura ocidental: ele as qualifica de cânones literários. Logo no início de sua obra, ele procura justificar a identificação de alguns escritores como canônicos, ou seja, aqueles que são “obrigatórios em nossa cultura” (BLOOM, 2001, p.11). Um dos critérios utilizados por Bloom foi identificar as obras que nos causam “estranheza”, ou seja, algo que a torna original, afetando o nosso modo de ver as coisas e fazendo-nos sentir estranhos (BLOOM, 2001).

A importância de uma obra literária está na sua originalidade, naquilo que a torna diferente das demais, marcando o leitor em sua eficácia literal. Bloom define de uma maneira muito interessante a própria influência de uma obra escrita, aquilo que a torna uma literatura marcante e transforma o autor e ela em cânones literários. Ele faz uso do pensamento de Nietzsche sobre o desejo de ser diferente: “O desejo de escrever grandiosamente é o desejo de estar em outra parte, num tempo e lugar nossos, numa originalidade que deve combinar-se com a herança, com a ansiedade da influência” (BLOOM, 2001, p. 20).

Dante é um exemplo deste autor de influência. Herdeiro de seu próprio tempo, não só tornou original a sua obra com a *terza-rima* (MOURA, 2011), como também marcou as ideias da época com a temática mitológica e cosmológica. Sua obra contém alguns dos atributos que canonizam o autor e a obra, além de nos passar estranheza. Segundo Bloom, a obra atinge o seu ápice quando nos causa desconforto do mundo, faz-nos sentir estranhos, permite-nos pensar e dialogar com a nossa realidade. Assim é a obra magna de Dante: a *Divina Comédia*

[...] continua sendo a mais misteriosa de todas as obras literárias que o leitor ambicioso pode encontrar, e sobrevive tanto à tradução quanto à sua própria e vasta erudição. Tudo que permite ao leitor

comum ler a Comédia vem de qualidades do espírito de Dante que são tudo, menos o que em geral se considera pio.
(BLOOM, 2001, p.82)

É evidente que a tradução de uma obra literária como a de Dante não é algo simples, pois não se trata apenas de uma sincronização do enredo e de seu conteúdo, mas também, e acima de tudo, de sua poética. Os próprios tradutores da *Divina Comédia* informam o leitor desta dificuldade, como o faz Moura, na seguinte passagem em que trata da busca pela musicalidade da poesia:

Procurei fazer com que este princípio estivesse também presente na tradução, o que determinou uma especial estratégia de globalização de tais sequências, compatibilizando o sentido do verso com esse agenciamento musicalmente significante e resolutivo que teve de ser antecipadamente previsto para cada tríade, e só depois pôde ser concretizado. Com tudo isto, não ignorei o que Dante escreveu sobre a impossibilidade da tradução da poesia < E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare sanza rompere tutta sua dolcezza e armonía > (Convivio, I, VII). (MOURA, 2011, p. 11)

Dante é, assim, descrito como o poeta absoluto da Itália, da mesma forma como diversas de suas obras, principalmente, sua obra, a *Divina Comédia*, são colocadas entre os clássicos da literatura ocidental. É esta fonte histórica que analisaremos e estudaremos no decorrer de nosso diálogo e de nossa viagem, para entender a representação dos círculos do Inferno medieval.

Capítulo I

A trajetória dos estudos em Dante Alighieri

1. Das traduções e das pesquisas a respeito de Dante Alighieri

Neste capítulo, a proposta central é abordar as pesquisas específicas desenvolvidas no Brasil em torno do poeta Dante Alighieri e de suas obras. Entendemos que é necessário conhecer a trajetória das investigações recentes para entendermos como o poeta e as suas produções foram interpretados e analisados pelos estudiosos. Dessa forma, apresentaremos uma breve revisão dessa bibliografia, identificando os temas e as obras mais trabalhados. No último tópico deste capítulo, trataremos brevemente das cidades italianas e da cidade de Florença.

Em 1881, nos Estados Unidos, foi fundada uma organização, *The Dante Society of America*, que centra seus estudos nas obras do poeta florentino²¹. Outro grupo de intelectuais pode ser encontrado na *Società Dantesca Italiana*²².

No site do grupo de estudos italiano estão disponíveis diversos artigos e resenhas. Navegando pelo *web site* intitulado *Dante Online*, podemos encontrar as obras de Dante, verificar a procedência dos estudos italianos sobre ele e desfrutar de alguns subsídios oferecidos pela tecnologia, como, por exemplo, escutar em italiano a biografia do poeta²³.

Ao passo que, nos Estados Unidos e na Itália, estudar Dante é aventurar-se pelos inúmeros estudos sobre a vida e a obra do poeta, no Brasil, esse estudo está limitado aos livros traduzidos ou às dissertações e teses produzidas com o intuito de modificar o silêncio de alguns sobre as obras desse poeta (STERZI, 2006). É isto que Eduardo Sterzi reforça:

Estudar Dante na Itália é ter como horizonte a Società Dantesca Italiana; nos Estados Unidos, a Dante Society of America. Em ambos os países, mais de um periódico dedica-se integralmente aos

²¹ Disponível em: <<http://www.dantesociety.org/index.html>>. Acesso em: 19 nov. 2012.

²² Disponível em: <<http://www.dantesca.it/eng/index.html>>. Acesso em: 19 nov. 2012.

²³ A bibliografia pode ser escutada neste site disponibilizado pela *Società Dantesca Italiana*: <http://www.danteonline.it/italiano/vita_frames/movies/vitaflash.html>. Acesso em: 19 nov. 2012.

assuntos dantescos, e inúmeros outros têm em Dante um motivo assíduo de suas páginas, em artigos, resenhas e notas. No Brasil, estes periódicos sequer estão disponíveis para leitura. A fortuna dantesca brasileira, quase sem exceções (exceções, de resto, concernentes à tradução antes que à crítica), é irrelevante. Se estudar Dante na Itália é introduzir uma nova voz numa longa conversação, que vem de muito antes e continuará por muito tempo depois de nos calarmos, no Brasil é, quase sempre, falar apenas consigo mesmo. (STERZI, 2006, p.24)

Esta dificuldade transita ao lado dos pesquisadores brasileiros que possuem à sua frente algumas obras selecionadas para publicação e que excluem um aparato de outras obras que não chegam ao leitor.

Mesmo com o advento da internet, algumas das organizações de estudos sobre Dante restringem-se a atender ao público de seu país de origem ou exigem investimento financeiro²⁴. Dessa forma, em nossa pesquisa, utilizamos dissertações, teses e artigos brasileiros publicados na internet e disponíveis ao domínio público com o objetivo de revisar o que está sendo estudado sobre Dante.

No diretório de grupos de pesquisa do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), encontramos um grupo criado em 2005 com o objetivo de estudar as obras do poeta italiano. O nome do grupo é *Dante, poeta universal na Idade Média e nos tempos modernos*. Vinculado à Universidade Estadual de São Paulo (USP), o grupo é composto por pesquisadores²⁵ como Maria Teresa Arrigoni, especialista em Dante Alighieri.

A obra de Dante mais conhecida e pesquisada no Brasil é, sem dúvida, a *Divina Comédia*. Basta procurarmos o título da obra na internet e centenas de páginas aparecerão com diversas opiniões e interpretações desse clássico literário. Em 2006, no portal da Capes, foi publicada uma notícia referente ao número de bolsas de estudo concedidas aos alunos. Nesse texto, foi divulgado um levantamento estatístico do número de buscas realizadas pelo público no Portal de

²⁴ Para obter acesso aos textos, é necessário filiar-se ao grupo: *The Dante Society of America*.

²⁵ Vilma de Katinszky Barreto de Souza, Pedro Falleiros Heise, Domingos Pedro de Alcântara, Luiz Antônio Lindo, Luiz Ernani Fritoli, Maria Célia Martiano Bernardi Fantin e Silvana de Gaspari²⁵. Além destes pesquisadores, alguns estudantes estão vinculados ao programa de pesquisa como: Paula Monteleone Robin e Emanuel França de Brito.

Periódicos da Capes: entre os títulos mais pesquisados está, em primeiro lugar, a *Teoria da Relatividade* de Albert Einstein e, em segundo, a *Divina Comédia*²⁶.

Como já foi mencionado, a *Divina Comédia* foi produzida em partes, que foram publicadas separadamente; provavelmente o Inferno tenha sido publicado em 1314, o Purgatório, em 1315, e o Paraíso, em 1321. Dessa forma a popularidade do poema

[...] pode ser atestada pelo grande número de cópias que sobreviveram: segundo a *Società Dantesca Italiana*, são quase 800 manuscritos conhecidos da *Commedia* que chegaram até os dias atuais. Em número de cópias, o texto dantesco perderia somente para a Bíblia. (QUÍRICO, 2009, p.167)

Em 1843, a *Divina Comédia* chegou ao Brasil. Publicada no *Ramalhete*²⁷ *poético do parnaso italiano*, a obra foi traduzida do italiano para o português por Luiz Vicente De Simoni (HEISE, 2007), um tradutor e médico que nasceu na cidade de Novi, na região da Ligúria, e chegou ao Brasil em 1817 (HEISE, 2007). Para o leitor brasileiro, “o grande mérito de De Simoni consiste em ter sido ele o introdutor de Dante Alighieri em nossa cultura, trazendo para os públicos brasileiro e português a oportunidade de ingressar no universo da *Divina Comédia*” (HEISE, 2007, p.22).

Ao pensar sobre o pioneiro da tradução de Dante no Brasil, podemos entender quando e como esta obra chegou ao leitor brasileiro. Nos séculos XVIII e XIX, as traduções eram livres e não literais, a “principal concepção era sacrificar alguns elementos – formais ou de conteúdo – do texto original para que o texto de chegada fosse melhor compreendido por seus contemporâneos” (HEISE, 2007, p.28). No entanto, De Simoni não se enquadrava nesse sistema e adotava um método diferenciado, que “consistia em manter a forma e o conteúdo fiéis ao original, sem mudar, subtrair ou acrescentar nada [...]” (HEISE, 2007, p.29).

Em 1864, Gonçalves Dias traduziu um fragmento do Purgatório e, dez anos depois, Machado de Assis traduziu o canto XXV do Inferno, publicando-o no jornal O

²⁶ **CAPES possui cada vez mais bolsas de estudo.** 22 jan, 2006. Disponível em: <<http://www.capes.gov.br/servicos/sala-de-imprensa/36-noticias/1399>>. Acesso em: 19 nov. 2012.

²⁷ “[...] a primeira e uma das únicas antologias de poesia italiana no Brasil até hoje, trazendo uma importante contribuição para a formação de nossa cultura: a primeira tradução de Dante em língua portuguesa.” (HEISE, 2007, p.10).

Globo (ARRIGONI, 2001). Algumas pesquisas mostram as citações ou menções aos versos ou às histórias de Dante nas obras de Machado de Assis; outras analisam estas citações, como é o caso da pesquisa de Moraes (2007), cujo título é: *Tijuca e o Pântano. A Divina Comédia na obra de Machado de Assis entre 1870 e 1881*. Neste estudo, Moraes (2007) analisa as alusões dantescas encontradas na obra de Machado de Assis, mostrando que este fez adequações da literatura de Dante à sua obra.

De fato Machado a essa altura já tinha citado ou aludido a Dante e à *Comédia* algumas vezes. Em dois contos anteriores, '*Aurora sem dia*' e '*Tempo de crise*', ambos publicados no *Jornal das Famílias*. O primeiro em 1870 e depois nas *Histórias da meia-noite*; o segundo, em 1873, data provável como vimos da redação do poema 'Niâni'. Em 1874, além da tradução, Machado cita um trecho de um dos versos que abrem o canto III do Inferno, '*città dolente*', no capítulo seis – *Post scriptum* – de *A mão e a luva*. E no ano seguinte escreveu o 'Última jornada', como acabamos de ver. Com efeito, a presença de Dante na obra de Machado nesse período é bem significativa e importante [...] (MORAES, 2007, p.63)

De acordo com Arrigoni (2001), a primeira *Divina Comédia* completa traduzida por um brasileiro foi publicada em 1888, na Imprensa Nacional, no Rio de Janeiro, pelo barão da Vila da Barra. Arrigoni (2001) acrescenta: “encontramos nas palavras de Grieco um convite explícito à leitura de Dante em italiano, sem passar pelo suplício de ter de lê-lo através do Barão” (ARRIGONI, 2001, p.96).

Nos estudos sobre Dante, verificamos uma preocupação com a tradução. Arrigoni (2001) fez um levantamento sobre as traduções de Dante no Brasil e mostrou o quão preocupante é a situação do leitor brasileiro. A importância da leitura de uma obra como a *Divina Comédia* implica a necessidade de tradutores preocupados com a imagem transmitida ao leitor, “Faltou à maior parte das traduções a tradução do símile: a percepção da importância da construção das imagens.” (ARRIGONI, 2001, p.239). Algo que Distanto, ao prefaciar a edição da *Divina Comédia* traduzida por Italo Eugenio Mauro, evidencia como um dos grandes méritos do poeta: “o grande mérito do gênio de Dante é que ele pensava por imagens” (DISTANTE, 2008, p.15).

A *Divina Comédia* foi traduzida inúmeras vezes para o português e para diversas outras línguas. A atenção que os leitores brasileiros, ou melhor, os leitores globais dão a essas traduções está na alegoria e na bela jornada narrada pelo autor, mas está também na imensa carga de conhecimento contida na composição da *terza rima* dantesca.

[...] o fato de ser a suma poética do conhecimento da época, uma máquina textual onívora que assimila e reprocessa, dando a ver à posteridade, o que há de mais relevante (por certo, de um ângulo determinado: o da civilização comunal de Florença, e mais especificamente aquele do florentino Dante) na literatura e na filosofia da Antiguidade e do Medievo.
(STERZI, 2008, p.71)

Sua importância também está na métrica e na temática, nos diversos símbolos teológicos e místicos pertencentes ao período antigo e medieval. Na diversidade de assuntos encontrada pelos leitores e pesquisadores da *Divina Comédia* enquadram-se as visões éticas, filosóficas, morais, religiosas e políticas da Idade Média. Assim, como afirma Brito,

[...] estudar uma obra tão importante para a formação do imaginário ocidental e não atentar para os preceitos éticos abordados ali pelo poeta seria um tanto quanto imperfeito no que diz respeito à constante busca de parâmetros com a qual um estudioso da literatura deve ser comprometido. Obviamente esses preceitos não são os únicos aspectos relevantes dentro da obra, dadas as suas preocupações estéticas, históricas e políticas. (BRITO, 2010, p.16)

Dentre as traduções da *Divina Comédia* que remetem ao século XIX tem-se a que foi feita por Pedro Xavier Pinheiro em 1888. Autodidata e estudioso de vários idiomas, sua tradução ocupou grande espaço no cenário brasileiro, como mostram as diversas reedições: “em 1907, em 1918, com ilustrações de Gustave Doré, a edição comemorativa de 1946, além de outras mais recentes.” (ARRIGONI, 2001, p.99).

Arrigoni (2001) faz um levantamento das traduções da *Divina Comédia* publicadas no Brasil, desde a primeira (1843) até as produzidas na década de 1930

a 1998, quando foi publicada a de Italo Eugenio Mauro²⁸, utilizada nesta pesquisa: “E, finalmente, a tradução da D.C., realizada por Italo Eugenio Mauro, publicada em 1998. É a mais recente dentre as traduções da D.C., completa, em versos soltos, e encontra-se em três volumes, numa edição bilíngue.” (ARRIGONI, 2001, p.106).

Dentre as temáticas de estudo apresentadas sobre a obra magna de Dante, encontramos a exaltação da alma. As pesquisas centram seus diálogos na compreensão da alma e do sentimento presente na *Divina Comédia*; “é de se reconhecer que no poema exista uma grande preocupação com a busca do engrandecimento da alma” (BRITO, 2010, p.16). Abordar Dante sem entender a ética e a moral na qual ele se baseia não é estudá-lo com dedicação. Apesar das inúmeras simbologias presentes na *Divina Comédia*, a sua primeira parte, o *Inferno*, é muito citada nas pesquisas estudadas (BRITO, 2010).

Os pecados distribuídos e sistematizados no *Inferno* e no *Purgatório* estão presentes no cristianismo e expressam um modelo de punição e de julgamento que acompanha a ideia escatológica cristã. Brito (2010) analisou os pecados provocados pela incontinência, dando prioridade ao da gula, mais especificamente à figura de Ciaccio. Analisou também a personagem Ulisses, que habita no círculo dos fraudulentos.

Pelo fato de a *Comédia* se tratar de um poema medieval com sólida fundamentação filosófico-teológica, é indispensável que se tenha como referência de pesquisa as concepções que essas correntes de pensamento agregam ao imaginário do poeta Dante. Isso, para que a partir daí se possam enxergar as delimitações e as conexões entre os pecados dos quais o autor se vale para separar os pecadores dentro da *cantica* do *Inferno*. (BRITO, 2010, p.16)

Para compreender uma obra como a *Divina Comédia*, é necessário entender as representações coletivas da época do poeta e, assim, compreender o que significam os ambientes sobrenaturais ali descritos. Esta experiência do pós-morte narrada por Dante estimula o pensamento daqueles que buscam compreender o

²⁸ Vencedor do 42º Prêmio Jabuti em 2000. **Vencedores Prêmio Jabuti 2000**. Disponível em: <<http://www.if.ufrj.br/~mbr/etc/jabuti2000.html>>. Acesso em 28 nov. 2012.

maravilhoso medieval e seus símbolos como também reconhecer nas ideias do poeta as evidências da mitologia medieval.

A mitologia greco-romana está presente na obra de Dante; diversos personagens das narrativas antigas dialogam com o personagem da epopeia e o ajudam em sua jornada. Porém, estes seres mitológicos foram pensados de acordo com o contexto de Dante, no qual predominava a religião cristã: “o saber antigo estava aliado aos preceitos da cristandade, e conjuntamente associado ao caráter de poeta-cristão” (RODA, 2012, p.14). De acordo com Roda (2012), Dante apropriou-se dessas narrativas e construiu um meio de organizá-las e representá-las com relação aos preceitos do cristianismo medieval,

[...] com o intuito de realizar uma análise dos mecanismos intertextuais dos quais o poeta lança mão para configurar novos valores e engendrar novos significados em consonância com aqueles preceitos do Cristianismo e da própria sociedade medieval.
(RODA, 2012, p.15)

A riqueza de aspectos mitológicos mencionada na *Divina Comédia* está ligada ao maravilhoso e ao cotidiano do homem medieval do século XIII e XIV. Os símbolos e o mistério contidos nessa obra permitem a utilização de diferentes métodos de pesquisa a respeito do significado das manifestações do intelecto dantesco. Os sonhos, as ideias, as visões de mundo, o misticismo, a mitologia e muitos outros objetos são de muito interesse para os pesquisadores e comportam “diversas interpretações, tão variadas quantas forem as abordagens dispensadas aos textos.” (RODA, 2012, p.78).

Além dos assuntos já pontuados, outro aspecto muito pontuado na bibliografia é o enredo da *Divina Comédia*, o qual se desenvolve em torno de uma personagem essencial tanto para o Dante poeta quanto para o Dante-personagem: a musa Beatriz. A palavra musa é uma referência à afirmação de Robin de que Beatriz é a musa de Dante: “as Musas preenchem a existência dos seus eleitos, iluminando-os com clareza de espírito e os enchem de todas as graças que necessitam.” (ROBIN, 2010, p.17).

Paixão de Dante desde os nove anos de idade, Beatriz é uma emanção da simbologia da teologia e da fé: “Beatriz transforma-se no símbolo da teologia e da fé

[...]” (ROBIN, 2010, p.14). Os acontecimentos da narrativa são uma justificativa para promover o reencontro do casal: é Beatriz quem pede ao poeta Virgílio que acompanhe Dante até a entrada do Paraíso e o ajude no decorrer da jornada. O nome Beatriz, escrito *Beatrice* em italiano, provem da união das palavras “do latim *beatum* e *trix* = ‘que traz felicidade’.” (ROBIN, 2010, p.16).

O fato de esta dama ter acompanhado Dante desde sua infância e permanecido em seu pensamento até a sua morte criou um grande mistério acerca da dimensão deste amor. Em sua obra *Vita Nuova* (1292), o amor por Beatriz é descrito “como a experiência mais importante da vida do poeta” (JANUÁRIO, 2011, p.36). O próprio Dante afirmou que escreveria algo que nunca tinha sido dito sobre uma mulher, promessa que cumpriu ao escrever a *Divina Comédia*: “De modo que, se aprouver àquele por quem todas as coisas vivem que minha vida dure por alguns anos, espero dizer dela o que nunca se disse de nenhuma.” (ALIGHIERI, 1988c, p.255).

A cultura cortesã também surtiu efeito sobre a mente de Dante. Na maioria de suas obras, há elementos que se enquadram na busca pelo amor não satisfeito, de uma dama inalcançável, mas ele vai além desta idealização, “A fase de dor transcende a um novo tema, a exaltação de uma dama chamada Beatriz, cuja beleza era um reflexo do amor divino” (ALVA, 1999, p.76).

De acordo com Borges (2011), Guido Vitalli interpretou o Paraíso dantesco como uma maneira de Dante construir um reino para a sua amada. Borges ainda afirma: “Eu iria mais longe. Tenho impressão de que Dante edificou o melhor livro produzido pela literatura para intercalar alguns encontros com a irrecuperável Beatriz.” (BORGES, 2011, p.58).

Está afirmação de Borges mostra o quão importante Beatriz foi para a vida e a produção literária de Dante. O modo como o poeta narra a aparição de Beatriz no topo do Purgatório transparece a chegada de uma importantíssima figura simbólica. Descreveremos a maneira como Dante encontra Beatriz na *Divina Comédia* e como ela se despede do protagonista. Conforme apresentamos estes elementos, serão acrescentados os estudos referentes à *Divina Comédia* que centram parte ou toda a pesquisa nesta personagem.

O Dante-personagem está no Jardim do Éden, o topo da montanha do Purgatório na beira do rio Letes, de onde avista uma procissão simbólica; quando

esta se aproxima, ele percebe que o que primeiramente pareciam sete árvores de ouro são sete candelabros (*Purg. XXIX*).

Atrás destes candelabros, estão vinte e quatro senhores em fila “coroados de lírios (os livros do Antigo Testamento) e quatro animais alados (os Evangelhos)” (MAURO, 2008, p.189). Ao centro, puxado por um Grifo²⁹, vem uma grande carruagem; à sua direita, três dançarinas, e outras quatro à sua esquerda; atrás do transporte, sete senhores. De acordo com Robin:

Dante e Matelda caminham como se estivessem um ao lado do outro, separados pelas águas do Letes. O poeta é convidado a observar e escutar o que a nova visão lhe traz. Ele imagina que a procissão simbolize o mistério da fé. Os sete candelabros significariam alegoricamente os sete sacramentos, os sete dons do Espírito Santo que são: a sabedoria, intelecto, conselho, força, ciência, piedade e temor a Deus.
(ROBIN, 2010, p.60)

Assim que a procissão pára, os Senhores voltam-se para a carruagem cantando, “Como os beatos ao último bando, / surgindo cada qual da sepultura,/ co’ a renovada voz aleluiando” (*Purg. XXX*, 13-15). De acordo com Mauro (2008), a carruagem é o símbolo da Igreja e o Grifo que a carrega representa Cristo. De dentro da carruagem, aparece Beatriz: o Dante-personagem, surpreso, busca Virgílio, que já não se encontra entre eles, e, nesse momento, fica só. Conforme sua narração:

Assim, em meio a uma nuvem de flores
que, de angélicas mãos, subia festiva
e retombava espargindo candores,

sobre um véu níveo cingida de oliva,
dama me apareceu num verde manto
sobre as vestes da cor de chama viva;
(*Purg. XXX*, 28-33)

²⁹ Animal encontrado no maravilhoso medieval com cabeça e asas de águia e corpo de leão. “El grifo de la emblemática medieval participa del simbolismo del > león y del > águila, lo que parece ser um redoblamiento de su naturaleza solar.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.539).

A chegada de Beatriz o paralisa: “Diante das luzes enigmáticas Dante fica imóvel e com a elevação de Beatriz um grande remorso invade seu coração e desmaia. Este fato pode sugerir sua morte mística.” (ROBIN, 2010, p.62). Beatriz é aclamada como uma divindade e, no final da jornada, quando os personagens se deparam com a Rosa Mística, é posicionada ao lado dos santos. Ela representa a fé e a teologia, aquela que brilha cada vez mais à medida que os personagens avançam nas esferas do Paraíso. De acordo com Alva, “Para Dante, Beatriz é a mulher real, da realidade poética, porque nascida da fantasia do poeta, o qual a criou como se fosse senhora verdadeira, que encarna aqueles sentimentos e aquelas ideias de beleza que lhe agradam.” (ALVA, 1999, p.125). Já de acordo com Bloom (2001),

Beatriz é o conhecimento de Dante, segundo Charles Williams, que não tinha simpatia pelo gnosticismo. Por conhecer, queria dizer o caminho de Dante conhecedor até o Deus conhecido. Contudo, Dante não pretende que Beatriz seja um conhecimento só seu. Seu poema não afirma que cada um de nós deve encontrar um conhecimento solitário, mas que Beatriz deve desempenhar um papel universal para todos que podem encontra-la, pois presume-se que a intervenção dela por Dante, via Virgílio, é única. O mito de Beatriz, embora seja a invenção central de Dante, só existe dentro de sua poesia. (BLOOM, 2001, p.88)

Beatriz, como personagem central da narrativa dantesca, é apresentada no Paraíso em situações que a diferenciam de muitos outros personagens de cunho simbólico. Aclamada como um ser transcendental, sua natureza humana se perde no diálogo entre sua humanidade e a simbologia sagrada; o profano e o sagrado encontram-se: “Beatriz é agora, para nós, a alegoria da fusão de sagrado e profano, a união de profecia e poema” (BLOOM, 2001, p.85).

Dessa forma, a representação de Beatriz é um assunto muito debatido entre os estudiosos de Dante. Todas as pesquisas produzidas com o intuito de entender os poemas dantescos mencionam essa personagem e a estranheza que ela causa nos leitores (BLOOM, 2001). A despedida entre os dois personagens ocorre de maneira simbólica e silenciosa. Tanto Dante quanto Beatriz estão no Empíreo, logo

após a nona esfera do Paraíso; Beatriz alerta o peregrino de que sua contemplação visual é adequada ao meio imaterial, feito de luz.

com gesto decidido e voz segura
recomeçou: ‘Saímos da maior
esfera para este Céu que é só luz pura;

luz intelectual cheia de amor;
amor ao bem, repleto de letícia;
letícia que transpõe todo dulçor.
(Par. XXX, 37-42)

Dante depara-se com a Rosa Mística, cujas pétalas são os lugares ocupados pelos beatos. Enquanto o protagonista contempla a Rosa Mística, Beatriz desaparece e é substituída por São Bernardo. Perdido, com dificuldade, ele pergunta de Beatriz para o Santo, que aponta para a Rosa Mística. Assim, ele vê pela última vez sua amada e, em agradecimento, ora para ela.

Assim orei, e ela, tão distante
quão parecia, sorriu e olhou para mim,
e à eterna Fonte volveu seu semblante.
(Par. XXXI, 91-93)

Borges considera esta despedida como um fator de importância, para Dante ela não foi menos. Lembra Borges (2011, p.60) que “[...] a cena foi *imaginada* por Dante.” Tanto na vida como na morte, Dante despediu-se de Beatriz e, sozinho, imagina a cena para sentir-se seguro da dedicação de seu amor a ela.

(A realidade, para ele, era que primeiro a vida e depois a morte lhe haviam arrebatado Beatriz.) Ausente para sempre de Beatriz, sozinho e quem sabe humilhado, imaginou a cena para imaginar que estava com ela. Desgraçadamente para ele, felizmente para os séculos que o leriam, a consciência de que o encontro era imaginário deformou a visão. Daí as circunstâncias atroz, tanto mais infernais, obviamente, por transcorrerem no empíreo: o desaparecimento de Beatriz, o ancião que ocupa seu lugar, a brusca elevação de Beatriz

à Rosa, a fugacidade do sorriso e do olhar, o desvio eterno do rosto.
(BORGES, 2011, p.60)

A morte de Beatriz (1290) foi a maior dor do poeta. Desde os nove anos, ele amou Beatriz, encontrando-a novamente aos 18 anos e escrevendo poemas sobre ela até chegar à sua obra de destaque: a *Divina Comédia*. Depois de sua morte, o poeta se dedicou ao estudo da filosofia e da teologia: “é desse modo que ele se entrega a uma vida agitada, a qual o levará ao estudo da filosofia, dedicando-se apaixonadamente a escrever o conteúdo do *Convívio*” (ALVA, 1999, p.48).

Convívio também é uma das obras mais difíceis de ser entendidas (ALVA, 1999). Com um real propósito “primeiramente doutrinário e científico, depois literário e moral [...]” (ALVA, 1999, p.51), a obra “[...] tem por finalidade iniciar ao estudo da ciência filosófica, aqueles nobres, ou gente honesta, como as chama Gilson” (ALVA, 1999, p.148).

Com esta obra, Dante tinha o desejo de mostrar aos nobres que a nobreza que eles tanto ostentavam não era necessariamente hereditária, mas construída socialmente. Esta é a tese de Gabriel Ferreira de Almeida Paizani (2012), que, ao estudar *Convívio*, salienta as ideias ali presentes como norteadoras de uma visão diferenciada daquelas que os nobres possuíam sobre sua posição. De acordo com Paizani:

Como um homem letrado e conhecedor da realidade em que vive, após o exílio Dante desejava escrever e expor sua indignação, demonstrar que a infâmia sofrida não era válida, que os homens no poder são perversos e não merecem a posição ostentada. Consideram-se nobres, mas só possuem essa falsa aparência proveniente dos títulos, símbolos e posses materiais, assim, estão muito distantes da superioridade moral necessária para a projeção social que possuem. O *Convívio* surge nesse momento, portador de uma carregada crítica a tudo isso. Muitos perceberam essas injustiças, mas poucos enfrentaram ou tiveram capacidade para isso, Dante foi um dos que assumiu a dianteira e comprometeu-se a defender o que acreditava, deixando para nós esses escritos, portadores de um encantador desejo por uma vida mais bela. (PAIZANI, 2012, p.46)

Considerando-se as críticas contidas em suas obras, o poeta posicionava-se como um pensador e um filósofo de seu tempo. No entanto, não finalizou *Convívio* nem *De Vulgari Eloquentia*; parece ter parado a produção de ambas para se dedicar à *Divina Comédia*. No entanto, tais obras foram muito estudadas; a segunda, escrita em latim, explica a própria composição da língua vulgar, que, para nós, é o italiano. Dos pesquisadores brasileiros encontramos uma pesquisa que data de 2009.

Entre as obras de Dante, o *De Vulgari Eloquentia* é a que teve uma história e a fortuna mais conturbadas: incompleto e deixado de lado, permaneceu provavelmente com o poeta até o fim de sua vida, em 1321 em Ravenna, sem ser divulgado; modestíssima foi também sua difusão póstuma. Indício claro da escassa circulação – e talvez do pouco interesse dos leitores que não deviam entender plenamente o significado do texto incompleto – é a tradição manuscrita, limitada aos três códices hoje conhecidos. (VIVAI, 2009, p.15)

Vivai (2009) analisa a forma como Dante se interessou por sua língua natal, o latim, e por que escreveu este tratado da língua vulgar. Como sabemos, no período em que escreveu a obra, Dante se encontrava no exílio, provavelmente caminhando entre as cidades do norte da Itália. Foi nesse momento que ele se dedicou ao estudo da filosofia e da teologia:

Em linhas gerais, podemos então afirmar que a problemática do primeiro livro é essencialmente filosófica, enquanto a matéria de que trata o segundo livro tem caráter retórico: ou seja, o tratado de Dante não é de gramática vulgar, nem é um manual prático de técnicas poéticas, mas é concebido como uma orgânica arte de dizer em língua vulgar, fundamentada em princípios universais de filosofia, de poética e de retórica. (VIVAI, 2009, p.77)

Enquanto estudava na Universidade de Paris e depois na Universidade de Bolonha, Dante escrevia suas obras, dentre as quais a *Divina Comédia* que o acompanhou durante todo o seu exílio, até sua morte. Por meio das pesquisas verificamos que, das três partes que compõem esta obra, duas são as mais estudadas e citadas: o *Inferno* e o *Purgatório*.

Difícilmente, no Brasil, encontramos pesquisas sobre o *Paraíso*, mas podemos mencionar os artigos recentes de Marcia Guimarães (2010), *Os Santos teólogos no Paraíso de Dante*; de Moisés Romanazzi Tôrres (2011), *O Sentido e a Razão de Ser do Paraíso de Dante Alighieri*; de Silvana de Gaspari (2011), *O Paraíso de Dante e o Paraíso dos Apócrifos*; de Paulo Roberto Soares de Deus (2011), *Paraísos Medievais – esboço para uma tipologia dos lugares de recompensa dos justos no final da Idade Média*.

O artigo de Gaspari (2011) contém uma comparação entre a visão celestial apresentada na *Divina Comédia* e as visões do Céu descritas por Enoche e Isaías, nos Evangelhos Apócrifos. Segundo ele, o Paraíso de Dante seria a morada de Deus e dos anjos que habitavam as nove esferas celestiais,

[...] é a cidade celeste perfeita e imutável, pois já foi definida por Deus, inclusive os que lá habitarão já foram delimitados numericamente. Muitos anjos habitam este paraíso e o número de pessoas salvas será o número de anjos que se rebelaram contra o senhor no momento da criação do mundo.
(GASPARI, 2011, p.6)

Com base na pesquisa de Torres (2011), conseguimos entender a importância dos “dois” paraísos dantescos: o terrestre e o celestial. O peregrino Dante percorreu o Inferno e o Purgatório e, libertando-se de seus pecados, atingiu a beatitude filosófica; depois, por meio da iluminação dada pela verdade, ele caminhou para a absolvição final, tendo acesso ao Paraíso celeste. Afirma Tôrres:

uma vez construída a primeira das perfeições ou santidades, a *beatitude terrestre ou filosófica*, era preciso uma nova ascensão, exato para se poder almejar a segunda. Esta deverá, no entanto, trilhar um caminho teológico, sendo marcada por novas virtudes. Se ela for igualmente bem sucedida, Dante terá direito a um novo dom divino, a *beatitude celeste ou eterna ou espiritual ou teológica*, ficando pronto a fluir de Deus. (TÔRRES, 2011, p.39)

Atualmente, o Inferno despertou o interesse do público jovem; isso se deve às mídias recentes lançadas em 2010, o jogo eletrônico, *Dante's Inferno* (2010), e o filme de animação, *Dante's Inferno: Um épico animado* (2010).

O jogo eletrônico foi produzido pela empresa *Electronic Arts*, em parceria com a *Visceral Games*. Apesar de a história seguir a narrativa da *Divina Comédia* não contém uma caracterização fiel dos personagens. Como afirma Gomes:

Dante's Inferno, no entanto, consegue manter toda (ou quase toda) estrutura metafísica e mitológica da Divina Comédia. O filme ainda acrescenta um sub-enredo psicológico – as lembranças de Dante das Cruzadas - bastante eficaz no sentido de reforçar a escada interior dos pecados e culpas do sujeito. Porém, como dissemos no começo, este sub-enredo também dissocia cognitivamente o protagonista da estória do narrador do texto original, o Dante real, poeta medieval e não cavaleiro cruzado. (GOMES, 2011, p.71)

Esse fato também é apontado por Lynn Alves e Marcos Pessoa:

Todavia há uma significativa mudança no enredo do jogo em relação ao do texto literário: no primeiro, Dante parte em busca da salvação da alma de sua amada Beatriz que, no instante crepuscular de sua vida, foi capturada pelo Diabo e levada consigo ao mundo dos mortos, já no poema, Beatriz se encontra no Paraíso e sugere a Dante essa incursão infernal com o objetivo de ele conseguir salvar sua própria alma mediante o arrependimento de seus pecados. (ALVES; PESSOA, 2011, p.2)

Embora estas diferenças, que não são as únicas, enquanto características do processo de apropriação da obra de Dante que culminam em uma representação atual do processo, entre a obra clássica e o jogo eletrônico e a animação, não sejam objeto desta pesquisa, consideramos necessário conhecer a existência destas novas mídias que reproduzem a obra de Dante, bem como das pesquisas recentes sobre esta e sobre suas diferentes apropriações.

O interesse dos estudiosos pelo Inferno devem-se também ao fato de, no primeiro círculo, estar o Limbo, onde ficam os sábios que nasceram antes de Cristo e as pessoas que não foram batizadas³⁰. Foi encontrada uma pesquisa recente que utilizou como fonte a obra de Dante para entender o Limbo,

³⁰ Este ambiente será explicado com mais detalhes no Capítulo III.

Ao fazer menção às crianças mortas sem batismo, aos adultos virtuosos e ao Limbo como um lugar intermediário, o poeta manteve-se em paralelo aos preceitos do cristianismo. Para Dante, a realidade se explicava nos termos da teologia. Nesse sentido, expressou um conceito de que a natureza humana, se não é iluminada pela luz da graça e pela fé, não pode somente com as próprias forças alcançar a perfeição que consiste na união com Deus. (POSSAMAI, 2007, p.65)

Outro objeto dos estudos sobre o Inferno é a relação entre a obra magna de Dante e as pinturas produzidas por Giotto (QUÍRICO, 2009).

Tamara Quírico aborda a iconografia do Juízo Final, entre os séculos XII e XV, com o objetivo de analisar as representações deste tema na pintura Toscana do século XIV (QUÍRICO, 2009). Verifica-se em sua tese a importância da *Divina Comédia* para se analisar o próprio tema do pós-morte e da sua representação medieval.

Quírico (2009) demonstra que a própria formação de Dante e o conhecimento das obras artísticas relatadas se articularam na criação dos ambientes descritos na *Divina Comédia*. A autora entende que alguns elementos podem ter servido a Dante na estruturação de seu poema:

[...] consideram-se também os elementos que porventura tenham servido de inspiração para Dante redigir a *Commedia*: o mosaico do Batistério de As Giovanni, em Florença, e especialmente o contato próximo entre o poeta florentino e Giotto, no período em que o artista trabalhava na Capela Scrovegni, em Pádua. (QUÍRICO, 2009, p.144)

O possível encontro entre o poeta Dante Alighieri e o pintor Giotto, a própria influência que um poderia ter exercido sobre o outro nas imagens e na criação dos ambientes do pós-morte são aspectos abordados nos estudos de Quírico (2009) e de Link (1998). Esses autores consideram também que a *Divina Comédia*, seja pelas características do diabo seja pelas dos demônios, pode ter influenciado representações posteriores do além-túmulo.

A influência da *Commedia* sobre as representações posteriores do Juízo Final, por sua vez, parece evidente em especial nas figurações do Diabo: a partir do segundo quartel do século XIV, muitos têm as asas de morcego descritas pelo poeta florentino – modo de representação do demônio surgido na Europa no século XIII e que, segundo Lorenzi, seria derivado, em última instância, da arte chinesa do período Chou (séculos XII a III a.C.); o autor, no entanto, não explica como poderia ter ocorrido a transposição de um elemento tão antigo, de uma cultura tão distante, para a Europa medieval. (QUÍRICO, 2009, p.183)

Na bibliografia, além de Giotto, outros pintores também são relacionados a Dante Alighieri; entre eles estão: Gustave Doré (século XIX), Sandro Botticelli (século XIV), William Blake (século XVIII). Veermech (2007) analisa os desenhos produzidos por Sandro Botticelli para a *Divina Comédia* e informa que o ilustrador foi também comentador da obra. Os detalhes da pintura mostram características da obra literária e esboçam situações que não são percebidas pelos estudiosos renascentistas (VEERMECH, 2007). Neste caso, os monstros e o ambiente do pós-morte são identificados e reproduzidos nas pinturas de Botticelli.

Assim como outras figuras monstruosas da Antigüidade, Gerião auxilia Dante e Virgílio nas passagens entre uma vala e outra do Inferno. Sinais de movimento e símbolos da sabedoria dos antigos, essas figuras, assim como Virgílio, sinalizaram para os ilustradores renascentistas a possibilidade de comentar Dante visualmente, construir, a partir das linhas do poeta, materiais figurativos que condensassem a busca por ligações mais próximas com o legado antigo e ao mesmo tempo propostas válidas para as experiências contemporâneas, como os mapas modificados pelo avanço das navegações e a descoberta das novas terras. (VEERMECH, 2007, p.122)

Outros estudiosos dedicaram-se ao Purgatório dantesco. Este ambiente, criado no Concílio de Lyon em 1274 como um dos ambientes do pós-morte cristão (LE GOFF, 1981), constitui um importante mistério para os estudiosos. A própria necessidade de um ambiente intermediário desperta ideias sobre a apropriação e a representação desse local.

No Brasil, foi publicado um estudo sobre o Purgatório de Dante por Sardagna (2006). Como o próprio título informa, *Leitura do Purgatório da Divina*

Comédia: o cenário, uma mulher e a procissão no Paraíso Terrestre; o foco da pesquisa é a chegada de Beatriz no topo da montanha no momento da procissão já relatada.

A personagem Beatriz, como já foi mencionado, é a razão da viagem de Dante-personagem pelo ambiente do pós-morte. Assim como Sardagna (2006), Robin (2010), Januário (2011) e Alva (1999) analisam esta personagem nas obras de Dante, mostrando que a dimensão cognitiva de Dante tornou possível que ele fizesse uso dos autores bíblicos para criar o Paraíso terrestre. O Purgatório, oficializado em 1274, como vimos, foi uma novidade recente para o poeta, que nascera em 1265, tendo acompanhado seu desenvolvimento. Além disso, ele escreve a jornada do Dante-personagem para mostrar ao ser humano o caminho da purificação e da paz, objetivo que ele consegue atingir ao reencontrar com Beatriz.

Seria possível dizer também que Dante autor valeu-se da trajetória efetuada pelo peregrino Dante através dos meandros do Inferno e do Purgatório para expor o caminho da purificação do ser humano para poder chegar à perfeição. Como *gran finale*, no topo da montanha, descreve as maravilhas do Paraíso Terrestre. Este parece converter-se num refúgio para o peregrino desejoso pelo reencontro com a sua Beatriz. Neste ponto, o máximo poeta italiano soube muito bem unir-se a uma das grandes fontes de inspiração de sua obra – os autores bíblicos. (SARDAGNA, 2006, p.71)

Para Dante, basear-se na Bíblia era imergir nas ideias de uma Escritura que lhe traria paz por meio da salvação. Afinal, de acordo com seus estudiosos, Dante foi poeta, militar, político, filósofo, místico e cristão e, por isso, ao longo dos anos, eles se voltam para Dante com admiração e respeito, centrando seus trabalhos nas ideias presentes em cada uma das obras do poeta italiano. Ideias estas que podem se multiplicar de acordo com as escolhas metodológicas e teóricas dos interessados em compreender este clássico da literatura.

2. Contexto social e político: Florença (século XIII-XIV)

Neste tópico, abordaremos as cidades italianas que, de forma geral, compuseram o contexto do século XIII-XIV, até chegarmos à cidade de Florença.

Discorreremos sobre a cidade natal do poeta Dante Alighieri, o cotidiano de seus habitantes, bem como sobre seu contexto social, político e econômico.

Florença está localizada na região da Toscana, formada pelas cidades: Arezzo, Grosseto, Livorno, Lucca, Massa-Carrara, Pisa, Pistoia, Prato, Siena e a sua capital, Florença.

As cidades italianas, desde o século XI, estavam submetidas ao aumento populacional. O desenvolvimento econômico e demográfico fez com que a sociedade se rebelasse contra as autoridades dos senhores feudais e dos bispos: “De forma que, desde fins do século XI e início do XII, muitas comunidades urbanas passaram a indicar seus próprios dirigentes, gerando as comunas/cidades-estado.” (PAIZANI, 2012, p.2).

Além disso, o *homo viator*, ou seja, o viajante passava a constituir uma espécie de comerciante (LE GOFF, 2007).

No final do século XII, as aldeias passaram por modificações, transformando-se em cidades, em *burgos*, nos quais diversos comerciantes iniciavam um estilo de comércio, o financeiro. Ao passo que, na Inglaterra, na Espanha e na França, o sistema feudal estava caminhando para um Estado monárquico unificado, na Itália, aparentemente, ele não estava nas mesmas condições.

Na melhor das hipóteses, os imperadores do século XIV não eram mais acolhidos e respeitados como senhores feudais, mas como possíveis expoentes e sustentáculos de poderes já existentes. O papado, por sua vez, com suas criaturas e pontos de apoio, era forte o bastante apenas para coibir qualquer unidade futura, sem, no entanto, ser ele próprio capaz de gera-la.
(BURCKHARDT, 2009, p.37)

Pelas estimativas encontradas, nesse momento, a cidade mais populosa da Europa era Paris, na França, sendo o segundo lugar disputado por Veneza, no Norte da Itália, e Florença, na região da Toscana. A população da cidade de Paris seria de 150.000 a 200.000 habitantes, ao passo que Florença teria 100.000: “[...] Florença e Veneza atingiam e, talvez ultrapassassem, 100.000 habitantes; e a maior cidade foi incontestavelmente Paris, pois foi demonstrado que ela continha sem dúvida, por volta de 1300, 200.000 habitantes.” (LE GOFF, 2007, p. 147).

Nessa época, era comum as igrejas serem construídas no centro das cidades. Ao seu redor, ficavam as casas dos nobres e, ao lado das muralhas, viviam as famílias mais pobres. As Igrejas eram grandiosas e, em sua maioria, podendo ser vistas por toda a cidade (SCHMITT, 1999).

A preocupação com a morte passou a modificar o mapa das cidades. O cemitério situava-se em local de importância: passou a ser construído ao lado da igreja e dentro das aldeias, onde moravam os camponeses, as quais se formaram ao lado dos castelos:

Entre a igreja e a aldeia, o cemitério é, portanto, um lugar intermediário e desempenha um papel mediador: os vivos o atravessam continuamente quando vão à igreja ou retornam dela, mas também quando se dirigem de um lado ao outro da aldeia ou, na cidade, de um bairro a outro. (SCHMITT, 1999, p.204)

Essa reorganização social foi de extrema importância, já que os vivos passaram a sepultar os mortos nas cidades, o que fortaleceu relações entre o vivo e o morto, demonstrando preocupação com a morte e, conseqüentemente, com o pós-morte. No século XI, o Purgatório começou a ser construído e reconhecido pelos cristãos, mas foi no final do século XII que esse ambiente passou a ser concreto no imaginário religioso (LE GOFF, 1981).

Outro acontecimento ocorrido no século XI foi a Reconquista, ou seja, a retomada da Península Hispânica pela cristandade, a qual estava em posse dos muçulmanos (LE GOFF, 2007). Este fato é importante para entendermos a diversidade de culturas existentes no Ocidente, a qual, futuramente, estimularia o pensamento de Dante Alighieri.

No cenário citadino, também aparecia o castelo, cujo auge se deu no final do século XII, o que leva alguns historiadores a identificar a existência de um processo denominado *encastelamento* ou *encelulamento*. Le Goff (2007) afirma que o historiador Roberto Fossier considerou o castelo (senhoril) como uma célula da Idade Média. Ainda de acordo com Le Goff (2007), o castelo seria uma das três células; as outras duas seriam a paróquia e a aldeia.

Na Itália, assistia-se ao advento das cidades-Estado: amplos locais que se desenvolviam e se constituíam em Estados. Isso tornou possível a formação de

comunas aristocráticas muito bem estabelecidas, as quais tomavam posse perante o conde e o bispo. Havia uma constante luta pelo poder: “[...] particularmente em Gênova, Milão, Florença, Veneza e até em Roma o poder se manifestou por uma disputa incessante entre clãs, entre grandes famílias.” (LE GOFF, 2007, p.150). Dessa forma, verificamos a tentativa de constituir facções: as mais famosas foram a dos guelfos e a dos gibelinos³¹ em Florença.

No século XIII, em plena Idade Média, a Itália não possuía uma unidade territorial, era dividida em Estados pontifícios. No Norte, localizavam-se os ducados de Savoia, Milão, Veneza e Gênova; no Sul, o reino de Nápoles. Na região da Toscana, destacava-se Florença como uma das maiores cidades da época. Ao redor de Florença, havia diversas outras cidades, muitas delas rivais. Nessa época, diversos interesses preocupavam as corporações e afetavam a segurança das cidades. Era comum haver mercenários, brigas familiares, pactos, alianças, agressões e outras coisas do gênero (STRAPAÇÃO, 2009).

Na Itália, pelo que sabemos, havia uma nobreza, que vivia dentro dos muros das cidades (LE GOFF, 2007). Os portões e as muralhas, que faziam a separação entre as cidades e o campo, demarcavam nitidamente a diferença entre estar dentro (seguro) e estar fora (sem segurança), ou seja, demarcavam uma dualidade interior x exterior. A porta ou portal estava fortificada com muralhas e gigantescos portões, de onde surgiu a concepção de que estar dentro da cidade era estar seguro (LE GOFF, 2007).

As gigantescas muralhas eram construídas para impedir a entrada de inimigos e defender os habitantes durante as longas batalhas ou guerras e, foram também consideradas símbolos das cidades. As ruas, em sua maioria, não eram largas, o que possibilitava uma maior proximidade entre as casas.

Uma das características das cidades italianas era a praça, que ocupou grande parte do cenário citadino. Nesse local, encontravam-se os mercadores, os “profetas”, leitores de testemunhos ou notícias reais, os quais buscavam espaço nas feiras que se formavam no dia a dia da Idade Média.

Cresciam as corporações - de padeiros, ferreiros, comerciantes, e muitas outras. Na cidade de Florença, no final do século XIII, havia 21 modelos diferentes de ofícios.

³¹ Analisados na página 25.

Já em 1206, os comerciantes florentinos começaram a se organizar em corporações (ou *Artí*), a partir da fundação da corporação dos banqueiros. Seguiram-se a Corporação da Lã (1212), a Corporação da Seda, inicialmente conhecida como Corporação da Porta de Santa Maria (1218), e, bem mais tarde, as fundações de boticários, juízes, tabeliães e outros, eventos estes contemporâneos de Dante. Ao fim havia sete “grandes” corporações comerciais e 14 “menores” (de artesãos): açougueiros, padeiros, ferreiros, coureiros etc. (LEWIS, 2002, p. 20)

O comércio marítimo destacava-se em comparação com o terrestre, principalmente nos países cujos territórios desembocavam no Mar Mediterrâneo. Povoado por monstros míticos, que muitas vezes amedrontavam os tripulantes, mas isso não impedia a atuação³² dos mercadores. A Itália do Sul, por sua localização, destacou-se como uma região onde predominavam os mercadores.

Os ofícios cresciam em Florença. Era notável a figura dos mercadores, que viajavam de cidade a cidade vendendo suas mercadorias ou especiarias. Alguns problemas ainda impediam o crescimento do comércio terrestre – por exemplo, as estradas eram precárias ou inexistentes, além de não haver segurança. Florença não se destacava somente pelo comércio e pelo alto índice populacional, de acordo com Sterzi:

Vale notar ainda que essa riqueza, com a autonomia que ela proporcionou em relação às autoridades tradicionais aristocráticas e eclesiásticas, também esteve na base do sistema político florentino, democrático à sua maneira, o qual foi determinante para a consolidação das noções modernas de individualidade e subjetividade, noções fundamentais para algumas características inovadoras do sistema poético dantesco [...] (STERZI, 2008, p.32)

Para Buckhardt (2009), a individualidade da cidade de Florença foi comparada com a tirania das demais localidades.

³² O comércio marítimo no Mediterrâneo era mais rápido que o terrestre e podia englobar regiões que o comércio terrestre não conseguia alcançar. Sugestão bibliográfica: DEL PRIORE, M. **Esquecidos por Deus: Monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. DELUMEAU, J. **História do Medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Florença via-se então em meio ao mais rico desenvolvimento das individualidades, ao passo que os déspotas não reconheciam nem admitiam qualquer outra individualidade que não a sua própria e a de seus servidores mais próximos. Afinal, os mecanismos de controle sobre o indivíduo já haviam sido totalmente implantados, chegando ao nível de um sistema de passaportes. (BUCKHARDT, 2009, p.44)

Dois autoridades destacaram-se na Idade Média: o papa e o imperador. O papa Bonifácio VIII, de acordo com o que sabemos, cultivou muitos vícios: “[...] Cultivava todos os pecados, desde a avidez pelas riquezas, a gula e a luxúria até a prática da magia e declarava abertamente sua descrença nos valores ultraterrenos.” (STRAPAÇÃO, 2009, p.13).

De acordo com o Papa, quem mandava na Igreja era ele; Deus mandava no céu. A existência dessas duas autoridades provocava tensões entre o Papado e o Império, moldando, muitas vezes, a estratégia de poder da nobreza, como acontecia em Florença (STRAPAÇÃO, 2009).

Florença foi uma das cidades toscanas a desenvolver uma atividade comercial e cultural notável, sobressaindo-se entre as demais. Os mercados, as tavernas, as grandes feiras e a sua muralha foram atrativos conhecidos dessa cidade; por isso, muitos poetas celebravam em seus versos as características dessa região (LEWIS, 2002).

Com muros que cercavam toda a cidade, Florença ainda era palco de batalhas internas entre as facções de famílias nobres que ambicionavam o poder. A Comuna Aristocrática era o órgão que administrava a cidade, sendo palco de alianças e conspirações. Florença possuía uma vida política muito conturbada e o desejo do poder ecoava nos ouvidos das famílias nobres: alguns apoiavam o domínio total do Papado, outros acreditavam na permanência do imperador e do papa como autoridades. Dante relembra essa disputa interna quando dialoga com Ciaccio no Inferno:

Ciaccio, essa tua pena aviltante
Muito me pesa e às lágrimas convida,
Mas, dize-me o que esperas, doravante,

Dos cidadãos da cidade partida
(*Inf. VI, 58-61*)

A localização era uma grande vantagem comercial dessa cidade. Próxima de diversos outros polos e do Mar Mediterrâneo, Florença era comandada pelos mercadores, negociantes e banqueiros;

[...] os que dominam não são mais os camponeses, nem os guerreiros, nem os padres, mas os negociantes, os banqueiros, que traficam tudo, especiarias, fazendas, seda, obras de arte [...] (ALVA, 1999, p. 20).

No século XIII, andar em Florença era admirar a beleza das construções, muito bem trabalhadas, e conhecer pessoas provindas de muitos lugares da Europa e do mundo conhecido até então. Sendo uma cidade em constante movimento, necessitava de locais mais amplos para os cidadãos. Dessa forma, as catedrais deixaram de ser o único lugar de encontro das pessoas: o cenário foi ampliado pelas grandes praças.

A comuna florentina encarregara Giotto de dirigir ao mesmo tempo, os trabalhos das pontes e muralhas, do palácio municipal e da catedral, pois a lembrança da liberdade romana alimentava essa ideologia cívica encarnada em empreendimentos de decoração confiados a artistas, neste caso, a Giotto, que, recrutados por meio de concursos, são convocados a celebrar o culto da sua cidade: Florença. (ALVA, 1999, p. 17)

Foi nessa cidade em constante transformação, mas com disputas acirradas entre famílias que desejavam o poder, que Dante Alighieri cresceu e se projetou como poeta. Com o florescer do comércio e a dominação dos mercadores, ocorreu uma circulação de muitas pessoas culturalmente diferentes, as quais eram portadoras do imaginário medieval do auge das cidades, ou seja, da vida urbana. É nesse sentido que Florença tornou possível a formação de uma mente tão culta como a de Dante.

Capítulo II

O fantástico-maravilhoso e as representações coletivas na visão de mundo do homem medieval

1. O fantástico-maravilhoso

Antes de discorrermos sobre as visões de mundo do homem medieval no século XIII-XIV, vamos apresentar alguns conceitos e categorias que definem a metodologia a ser utilizada no estudo de uma obra literária, especialmente tendo em vista que se trata de analisar a obra como produto de um tempo específico, no qual o pensamento estava viajando entre o natural e o sobrenatural.

O estudo de uma obra literária implica identificar o seu gênero, ou seja, em que classificação ela se insere. Por meio disso, é possível perceber as semelhanças e diferenças entre uma obra e outra. Para Todorov (2006) tem-se falado muito da inutilidade da classificação dos gêneros, como se isto nos impedisse de destacar as distinções entre uma e outra obra. Esse autor encontra outra maneira de mostrar a importância da classificação das obras literárias:

não reconhecer a existência dos gêneros equivale a pretender que a obra literária não mantenha relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente esses elos mediante os quais a obra se relaciona com o universo da literatura. (TODOROV, 1981, p.7)

Analisando a *Divina Comédia* podemos observar que Dante Alighieri leu e interpretou diversas obras que estavam disponíveis no Ocidente europeu. Estas obras influenciaram a sua opção literária e propiciaram novas ideias sobre aquilo que ele buscava compreender. A sua obra possui uma história que engloba diversos personagens históricos que estão localizados no pós-morte; com base nisso, podemos afirmar que Dante leu as obras destes personagens ou ouviu algo sobre eles. Nesse sentido, ele nomeia sua obra como *Commedia*, uma referência ao gênero escolhido.

O gênero sustenta-se em uma representação da obra literária (TODOROV, 1981), que é caracterizada por três aspectos: verbal, sintático e semântico. O

primeiro é estrutural e está relacionado com as frases do texto, mas também com aquilo que este emite quando é lido. O segundo é a composição da obra em termos de capítulos e de formas textuais. O terceiro é o significado que a obra nos transmite, o modo como a interpretamos. Ao pensar nestas categorias, Todorov apresenta três gêneros literários: o estranho, o fantástico e o maravilhoso.

Caracterizamos um texto como fantástico quando, ao terminar de lê-lo, nos perguntamos: isto é real ou ilusão? Com isso, entramos no que Todorov (1981) denomina de “coração do fantástico”: o tempo da incerteza, quando o próprio personagem da trama não define se a situação que ele vivenciou fez parte do mundo real ou se havia algo de diferente.

A compreensão deste gênero ficará mais plausível com a seguinte situação: a história da obra se passa em um mundo que é o nosso, com as nossas leis e explicações do Cosmos, mas, no decorrer da narrativa, surge algo incompreensível e difícil de explicar pelas leis deste mundo humano e natural. Se a história mantiver este sentimento de incerteza sem dar explicações plausíveis, fundadas nas leis do mundo real, então faz parte do gênero fantástico.

O fantástico implica pois uma interação do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados. Terá que advertir imediatamente que, com isso, temos presente não tal ou qual leitor particular, real, a não ser uma ‘função’ de leitor, implícita ao texto (assim como também está implícita a função do narrador). A percepção desse leitor implícito se inscreve no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos dos personagens. (TODOROV, 1981, p.19)

Caso, no decorrer da narrativa, os acontecimentos “anormais” são explicados com base em um sentido racional e real, então a história pertence ao gênero do estranho. No entanto, se a incerteza for explicada por meio de eventos sobrenaturais e surreais, a história pertence ao gênero do maravilhoso. Ainda segundo Todorov (1981), para classificar os gêneros de uma obra literária, é necessário conhecer aqueles que lhe são próximos; neste caso, o fantástico, o maravilhoso e o estranho. Ele afirma que estes gêneros podem ter grandes proximidades e classifica-os em: estranho-puro; fantástico-estranho; fantástico-puro; fantástico-maravilhoso; maravilhoso puro.

Do estranho-puro faria parte uma história que é explicada pelas leis do nosso mundo real, mas que produz acontecimentos estranhos, “incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam no personagem e no leitor uma reação semelhante a que os textos fantásticos nos voltou familiar” (TODOROV, 1981, p.26). Neste sentido, o estranho-puro é explicado pelo gênero que lhe é próximo, o fantástico.

No caso do fantástico-estranho, a narrativa produz no leitor um sentimento de incerteza decorrente de relatos que lhe parecem sobrenaturais, mas que, ao final ou no decorrer da história, são explicados por meio da razão. É por isso que, por um pequeno período de tempo, o leitor e o personagem acreditam na explicação sobrenatural (TODOROV, 1981).

Já o fantástico-puro é o da história que provoca a incerteza em seu leitor e no personagem do início ao final da narrativa. Neste caso, ao terminar de ler, o leitor estará livre para pensá-la e interpretá-la. Assim, deste gênero faz parte uma obra que é finalizada com um aspecto de incerteza, pois não se sabe ao certo se os acontecimentos relatados foram produzidos por eventos sobrenaturais ou racionais e reais.

Este momento de incerteza persiste também no fantástico-maravilhoso, mas com uma peculiaridade: os acontecimentos são explicados por meio do sobrenatural e do sublime. Por um momento, o personagem fica confuso e não entende os acontecimentos produzidos ao seu redor; no entanto, no final da história, os eventos serão explicados e o sobrenatural passará a ser real para o personagem. Este sentimento é produzido pela inter-relação entre o leitor e o personagem. Afirma Todorov:

Encontramo-nos no campo do fantástico-maravilhoso, ou, dito de outra maneira, dentro da classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural. Estes relatos são os que mais se aproximam do fantástico puro, pois este, pelo fato mesmo de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos, em efeito, a existência do sobrenatural. O limite entre ambos será, pois, incerto, entretanto, a presença ou ausência de certos detalhes permitirá sempre tomar uma decisão. (TODOROV, 1981, p.29)

Já no maravilhoso-puro os acontecimentos serão sobrenaturais e não despertarão no personagem nenhum sentimento de incerteza; os eventos serão a própria realidade da história, algo que, para o leitor, não é explicado pela razão: “(o maravilhoso [...] terá que caracterizar-se exclusivamente pela existência de feitos sobrenaturais, sem implicar a reação que provocam nos personagens.)” (TODOROV, 1981, p.27).

Ao adentrar o mundo do personagem Dante na *Divina Comédia*, notamos que, em alguns momentos, os eventos acontecem de forma estranha e duvidosa, mas, no decorrer da narrativa, eles são explicados pelo sobrenatural. Dessa forma o personagem da trama se apropria das explicações dadas e passa a compreender aquele mundo como parte do seu, a exemplo da seguinte passagem da obra:

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’.
(*Inf.* I, 61-66)

É nesse momento que Virgílio se apresenta ao poeta, cujo formato e origem só são explicados quando o personagem entra no primeiro espaço do Além. Virgílio se apresenta, então, como um espírito preso às leis do Inferno, explicação na qual encontramos o maravilhoso. Em outras partes do poema, Dante desmaia e acorda sem saber o que houve ou faz perguntas às almas sobre os locais e as leis de onde estão. Além disso, justificam o maravilhoso os monstros mitológicos descritos pelo poeta, a exemplo de Gérion (*Inf.* XVII), Nesso (*Inf.* XII), das Hárpias (*Inf.* XIII), do Minotauro (*Inf.* XII)³³, dentre outros.

É preciso saber também que o conceito do maravilhoso não se refere à simples caracterização de um gênero literário: é um conceito trabalhado pelos medievalistas e utilizado por Le Goff.

A partir deste momento, apresentaremos o homem medieval, explicando como ele compreendia o maravilhoso. Explicaremos, também, o conceito de simbologia

³³ Esses monstros serão analisados no Capítulo IV.

utilizado nesta pesquisa para investigar a representação do Inferno. Isto é necessário para entender a *Divina Comédia* como uma obra que resulta de um contexto no qual os ambientes do pós-morte descritos por Dante eram tidos como reais.

2. O maravilhoso e os símbolos no cotidiano do homem medieval

Faz-se necessário atentarmos para alguns pontos importantes do conceito definido por Todorov (2006). Primeiramente, esta metodologia sobre a composição dos gêneros foi pensada por Todorov ao olhar as obras literárias dos séculos XIX e XX. Em segundo lugar, ele não definiu como se devem classificar as fontes que fogem desse viés, a exemplo das obras literárias que representam para o leitor muito mais do que histórias fictícias e fantasiosas e cuja composição e conteúdo apresentam a realidade de um tempo.

O gênero do maravilhoso em Todorov (1981) manifesta no leitor o sentimento de pertencer ao mundo da narrativa e de entender a visão de mundo ali exposta como sobrenatural. Para os personagens da obra, aquele mundo é real e está de acordo com as leis que o compõem. No entanto, apresenta-se um impasse: se o leitor compreende aquele universo no sentido alegórico, como é possível inserir nessa categoria literária uma obra que é tida como realidade para aqueles que a leem?

Deve-se notar que o leitor do século XXI é diferente daquele do século XIV. Em razão dos avanços científicos, é possível definir se o conteúdo de uma obra literária remete ao mundo como o conhecemos ou se foge dele e constrói um novo que nos é desconhecido. No século XIV, o leitor (ou ouvinte) não compreendia o mundo como nós o conhecemos; para o homem medieval do Ocidente, o universo era desconhecido e misterioso, constituía-se no sobrenatural e no extraordinário (LE GOFF, 2010).

Aqui encontramos outro problema: não é somente a figura do leitor que deve ser considerada na explicação de nosso método, mas a própria narrativa da obra estudada, a qual é caracterizada pela representação religiosa. O fenômeno religioso foge do mundo terreno e temporal, ele se constitui na busca do Além e nas explicações do pós-morte, tratamos dos “fenômenos religiosos e, pelo simples fato de eles serem *fenômenos*, quer dizer que se manifestam, se nos revelam, são

cunhados, como uma medalha, pelo momento histórico que os viu nascer.” (ELIADE, 1979, p.31) Para o religioso medieval, o maravilhoso estava presente em seu cotidiano (LE GOFF, 2010) e caracterizava-se por símbolos coletivos constituídos em ideias interiorizadas, que eram representadas de diversas formas.

A *Divina Comédia* representou o mundo religioso do homem medieval e por isso transmitia para o leitor do século XIV um sentido diferente daquele que transmite para o leitor do século XXI. Para o homem medieval, o Além ali expresso era a realidade da vida após a morte; explicada e construída de uma forma que lhe era próxima e por isso possibilitava que ele a interpretasse pela lógica do que lhe era familiar.

Assim, pode-se afirmar que o conteúdo da *Divina Comédia* é interpretado pelo ouvinte e pelo leitor como a representação da cosmologia³⁴ e da cosmogonia³⁵ de seu mundo, do que lhes é real. A metodologia de Todorov refere-se à estrutura de um gênero literário que pode ser entendido como tal pelo leitor do século XXI.

Explicaremos o conceito de maravilhoso medieval apresentado por Le Goff (2010) para compreender como o homem daquele tempo entendia o seu mundo.

O maravilhoso exprime na civilização atual um sentimento de maravilha, de estupefação, de novidade e esplendor. Ao pesquisar um tempo que não é o nosso devemos entender como o homem medieval entendia o maravilhoso. De acordo com Le Goff (2010), no Ocidente medieval, o termo que mais se aproxima do adjetivo utilizado por nós é o plural de *mirabilis* – *mirabilia*. Este termo qualificou um universo de objetos antes de se tornar uma categoria de estudo.

A raiz que a palavra *mirabilia* carrega é o radical *mir-*, que transfere sentido a um objeto visível (LE GOFF, 2010). O homem enxerga e atribui ao seu universo novos signos e significados, o que carrega uma dimensão de cunho místico e sobrenatural, pois, no medievo, o sublime e o misterioso estavam mais próximos da realidade do que o concreto e o natural. É nesse sentido que o maravilhoso se consolida na representação de mundo do homem medieval.

O mágico e o miraculoso estavam presentes no cotidiano da sociedade do século XIII-XIV. O maravilhoso literário mergulhava nos anseios e desejos dessa

³⁴ Estudo da estrutura e da evolução do universo, “En todas las civilizaciones, la cosmología fue siempre un elemento clave de la cultura y, de una u otra manera, el movimiento de los cielos terminó impregnando la literatura de cada época.” (GANGUI, 2005, p.19).

³⁵ Narrativa mítica da criação do mundo, do homem e de tudo que lhe é vivo. (ELIADE, 1979). “A cosmogonia é a suprema manifestação divina, o gesto exemplar de força, superabundância e criatividade” (ELIADE, 2010, p.43).

sociedade e, por meio do pensamento e do desconhecido, transferia para a narrativa as maravilhas do mundo sobrenatural interligado ao mundo natural (LE GOFF, 2010). Nestas narrativas, os magos, as fadas, os centauros e diversos outros seres viviam no mundo do leitor, do escritor e do ouvinte.

O homem do Ocidente medieval tinha uma representação de mundo na qual, de um lado, buscava o entendimento do natural e, do outro, a explicação do sobrenatural, mas ambos se interligavam, um era resultado do outro. O maravilhoso entra em cena e possibilita o florescer do pensamento medieval, “a busca das maravilhas constitui um dos mais sólidos atrativos da exploração do mundo” (KAPPLER, 1994, p.61).

Reconhecer o estranho e o extraordinário no mundo faz parte da categoria dos impulsos do pensamento medieval, “No Ocidente medieval os *mirabilia* tiveram a tendência para organizar-se numa espécie de universo virado ao contrário.” (LE GOFF, 2010, p.21). As visões de mundo desse período centravam-se no reconhecimento do externo e do sublime, das forças sobre-humanas. O homem medieval via nas leis do universo religioso e mítico as regras de sua conduta para entender e alcançar o domínio de Deus ou sofrer os castigos do Além.

A categoria do natural expandia a visão que o homem medieval possuía do mundo. Explicar as árvores, as florestas, os rios, as montanhas e os fenômenos naturais correspondia a encontrar no universo a presença do sobrenatural. A natureza “se destina essencialmente a apreender no mundo criado um sistema de símbolos, uma linguagem figurada de Deus, que recorda aos homens verdades de ordem ética e religiosa, segundo um estreito paralelismo com a Sagrada Escritura.” (GREGORY, 2006, p.263).

A visão de mundo da sociedade medieval continha a ideia de encontrar na natureza ou no fenômeno religioso a manifestação de algo exterior ao corpo, mas interior à alma. O homem contemplava o mundo como um objeto criado pela manifestação do poder divino; era na natureza e na vida humana que ele reconhecia a imagem de Deus. O símbolo era representado como consubstancial ao ser humano:

O símbolo revela certos aspectos da realidade — os mais profundos — que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos, os mitos, não são criações irresponsáveis da psiquê;

eles respondem a uma necessidade e preenchem uma função: pôr a nu as mais secretas modalidades do ser. (ELIADE, 1979, p.13)

O homem é um ser histórico, condicionado à história (ELIADE, 1979); as imagens e símbolos pensados pela sociedade antiga estavam inseridos na representação coletiva do medievo. Estes símbolos foram produzidos na antiguidade e representados na Idade Média pela literatura, pela arte ou pela oralidade. O símbolo ali manifestado carregava o maravilhoso representado, os povos antigos funcionaram como origem ou fonte (LE GOFF, 2010) para o “fenômeno do maravilhoso” no medievo. Le Goff (2010) ainda afirma que é possível pensar a atividade do maravilhoso no cristianismo como uma herança, como um esforço para recebê-lo e isso leva o leitor a pensar que a sociedade seria obrigada a aceitá-lo, para então utilizá-lo ou rejeitá-lo.

Isto é particularmente verdadeiro para a sociedade cristã [...], pois que o cristianismo se expande por mundos que trazem como patrimônio culturas diversas, antigas, ricas, e o maravilhoso, mais do que outros elementos da cultura e da mentalidade, pertence exatamente aos estratos antigos. Todas as sociedades segregam – umas mais outras menos – maravilhoso, mas alimentam-se sobretudo de um maravilhoso anterior – no sentido baudelairiano -, de antigas maravilhas. Trata-se de um elemento muito importante da herança. (LE GOFF, 2010, p.17)

Nesse sentido, o homem medieval estava inserido em um momento particular, no qual as ideias das mitologias, das simbologias e das imagens antigas circulavam em seu cotidiano. É levando em consideração esse pensamento que Le Goff (2010) afirma que o maravilhoso estava inserido no cotidiano da sociedade medieval. Podemos pensar que, além de funcionar como uma manifestação do sobrenatural, o maravilhoso encontrava em seu interior as interpretações de diversos pensamentos, sonhos, ideias, mitologias, símbolos que foram consolidados na literatura.

Os sonhos, os sonhos acordados, as imagens das suas nostalgias, dos seus desejos, dos seus entusiasmos, etc., são outras tantas

forças que projetam o ser humano historicamente condicionado num mundo espiritual infinitamente mais rico do que o mundo fechado do seu «momento histórico». (ELIADE, 1979, p.14)

O sonho dá ao homem a possibilidade de viajar para um lugar diferenciado onde encontra maravilhas e desafios grandiosos ou o conforto e a paz de um Paraíso distante. Nestes sonhos, que podem ser caracterizados como uma espécie de manifestação do inconsciente no qual os símbolos estão presentes e se comunicam, (JUNG et al, 1964) verificamos os diversos símbolos que compunham as visões de mundo de uma determinada sociedade. Nesta atividade onírica em que o homem se depara com os seres monstruosos, com os desafios do Inferno ou se confronta com os medos que lhe são familiares, encontramos uma das representações do maravilhoso religioso e literário.

[...] é um instrumento essencial das novas trocas entre os vivos e os mortos que o Purgatório cria ou reanima. O sonho tornou-se nos séculos XII e XIII uma 'experiência total' que envolve o corpo e a alma, o indivíduo, suas relações com a coletividade dos cristãos e suas chances de salvação. (LE GOFF, 2006, p.525)

O maravilhoso do mundo pré-cristão foi apropriado pela sociedade medieval do século XIII, mas não somente nesse momento histórico, ele foi paulatinamente condicionado às aceitações de uma visão de mundo que se formava. Assim, a herança do maravilhoso pré-cristão foi transmitida e aceita pelo cristianismo. É nesse sentido que Le Goff (2010) problematiza o quão difícil é investigar o cristianismo e encontrar um maravilhoso cristão.

E há-o, sem dúvida; mas não representa no cristianismo nada de essencial, pelo que tenho a impressão de que se formou apenas porque já havia essa presença e essa pressão de um maravilhoso anterior, perante o qual o cristianismo não podia deixar de pronunciar-se, de tomar posição. O sobrenatural, o miraculoso, que constituem o que é o princípio do cristianismo, parecem-me diferentes, por natureza e função, do <maravilhoso>, embora tenham marcado com o seu selo o maravilhoso cristão.
(LE GOFF, 2010, p.17)

A manifestação do maravilhoso religioso integra o homem medieval ao universo. Esse homem busca entender a si mesmo como um universo em miniatura, ou seja, uma parte de um todo, um microcosmo. Os seres “mágicos” que caminham nas representações coletivas foram compreendidos como manifestações do sobrenatural, estavam inseridos no mundo onírico e mitológico desta sociedade.

Os vestígios da passagem dos dragões são quase imperceptíveis, o maravilhoso perturba o menos possível a regularidade quotidiana; e provavelmente é exatamente este o dado mais inquietante do maravilhoso medieval, ou seja, o facto de ninguém se interrogar sobre a sua presença, que não tem ligação com o quotidiano e está, no entanto, totalmente inserida nele. (LE GOFF, 2010, p.23)

Nesta passagem, Le Goff defende que o homem medieval não hesitava ao vivenciar o maravilhoso, pois para ele o sobrenatural estava tão próximo da realidade social que não lhe causava inquietação e estranhamento. Para Todorov (1981), o gênero do maravilhoso não causa a sensação de incerteza, o personagem não demonstra se assustar com os seres monstruosos ali representados, mas o leitor compreende aquele mundo como ficção, mesmo que interligue aos elementos imaginados à representação da realidade vivida. Para o Ocidente medieval, de forma representada e consciente, o maravilhoso estava presente em seu cotidiano.

O gênero do maravilhoso será por nós entendido como uma narrativa que conduz o sobrenatural em um simbolismo que não está presente nitidamente no mundo terreno, mas na representação coletiva daqueles que a leem ou a compreendem. Estas visões de mundo são estruturadas por meio de símbolos representados, que compõem o fenômeno religioso e o mostram como algo sublime e necessário. Compartilhando o conceito de símbolo apresentado por Eliade (1979), identificaremos, por meio dos símbolos religiosos, a representação do Inferno dantesco. Isto é necessário, pois este modelo de Inferno é descrito por meio de diversos símbolos, que devem ser analisados para se poder compreender como este ambiente é representado.

3. A cosmologia do pós-morte medieval

A tentativa de compreender o desconhecido, o sobrenatural, o próprio sentido da vida e do mundo é algo presente na mente de todo ser humano. Vivemos todos os dias buscando explicações e justificativas para tudo aquilo que fazemos, nossas ações são produto da vontade de atingir um objetivo qualquer. É neste sentido que o ser humano busca entender o mundo à sua volta, bem como suas modificações cotidianas, e procura dar sentido à sua própria vida, principalmente no sentido de entender a existência de algo transcendental, que é exterior a si, algo que lhe dê condições de viver após a morte.

A morte, uma palavra de cinco letras, dá calafrios e projeta sofrimento, pois seu sentido engloba o desconhecido. Apesar de não ser possível verificar se há, de fato, vida após a morte e, se há, como ela funciona e quais os instrumentos que permitem a sua existência; preocupamo-nos com a morte e com uma possível vida após a morte. Desde a Antiguidade, o homem transmite ensinamentos mitológicos para explicar a sua realidade, muitas vezes marcada por ambientes sobrenaturais, ou seja, sublimes, que só podem ser compreendidos por deuses ou por apenas um Deus.

Na Idade Média, diversos pensadores buscavam entender o mundo e suas características, e não só o mundo palpável, concreto, mas aquele que não se podia tocar. Diversos povos, de diferentes culturas, difundiram suas explicações de mundo, por meio da escrita, da tradição oral, da escultura, da arquitetura, da pintura, entre outros.

No continente europeu, existem incontáveis visões de mundo advindas de diferentes sociedades, como a dos etruscos, a dos gregos, a dos celtas, a dos vikings a dos romanos e tantas outras que transitavam pela mente dos indivíduos. Ideias diversas sobreviveram nos contos e histórias que eram passadas de pessoas para pessoas. A constante movimentação mercantil trazia não apenas mercadoria; novas ideias; pessoas de diferentes lugares e costumes frequentavam as cidades.

Na Idade Média, o maravilhoso e a religião fortaleciam as ideias de vida após a morte. Devemos lembrar que, durante a noite, quando o homem olhava para o céu, não via objetos elétricos iluminando ruas e estradas; ele não ofuscava seu campo de visão com a poluição de grandes indústrias, como acontece na atualidade. O homem medieval via algo mais do que o homem moderno: o céu noturno era um

espetáculo aos olhos humanos, e as estrelas, os planetas e a Lua iluminavam o mundo e a mente do homem com novas ideias para entender o Cosmos. “En todas las civilizaciones, la cosmología fue siempre un elemento clave de la cultura y, de una u otra manera, el movimiento de los cielos terminó impregnando la literatura de cada época.” (GANGUI, 2005, p. 19).

O misticismo e a astronomia caminhavam juntos, as constelações e as estrelas andantes eram indicativas de uma força superior ao próprio homem. Resquícios das ideias religiosas pertencentes a diversos povos medievais e antigos tinham permanecido no imaginário do período entre o século XI e XIV. Assim, as explicações do pós-morte e da relação entre céu e submundo eram de extrema importância para a sociedade medieval.

As simbologias difundiam medo e entusiasmo aos olhos medievais; olhar para o céu e buscar explicações para o futuro ou para o próprio presente era uma ação cotidiana. O fato de um cometa aparecer ou uma estrela brilhar mais do que as outras poderia ser interpretado como um presságio e diversas ideias escatológicas eram construídas de acordo com esta relação entre os astros e o mundo.

Certamente o homem medieval possuía todas essas capacidades sensitivas. Talvez mais, pois tinha em si um sentimento profundo de pertencer ao universo, de fazer parte de algo transcendente, de integrar todo o espaço imaginado, visível e invisível e a ele estar unido. A teia de reciprocidades tão característica da sociedade dita feudal ultrapassava e muito o mundo natural, mundo das aparências. (COSTA, 2002, p. 483)

O conhecimento do mundo medieval limitava-se aos elementos da natureza que as pessoas conheciam até então, a exemplo dos planetas ou das esferas andantes, da Lua, da Terra, do Sol. No cristianismo e na ciência astronômica, a intenção do homem medieval era buscar respostas para os mistérios da natureza. Fascinado com o universo, esse homem concentrava-se em seu estudo e entendimento. Olhar para o céu e identificar algo maravilhoso e misterioso eram ações que estimulavam a busca pelo conhecimento e isso fortalecia a ideia de que o ser humano era parte de um todo, de que fazia parte do universo. Na Idade Média, o organismo humano era visto como um microcosmo (COSTA, 2002).

Com base nos valores, nas escolhas e nas vontades do homem, os intelectuais da época buscavam entender o mundo e sua realidade conforme compreendiam o organismo humano. As obras de diversos filósofos da Antiguidade eram lidas pelos intelectuais medievais e eram utilizadas na identificação das respostas para o universo e para a ordem das coisas e do corpo humano. “Para eles, a natureza são os quatro elementos que compõem o universo e o homem, e este último é visto como um universo em miniatura, um microcosmos.” (LE GOFF, 2005, p.132).

A própria questão da lógica dos números causava espanto no imaginário do período. A ideia de que os números representavam a noção de quantidade exata e de que, muitas vezes, esta estava presente na natureza e no universo, permitia que o homem atribuísse valores sobrenaturais aos números. Muitos deles representavam diversos fenômenos ou acontecimentos mitológicos, e esta simbologia numérica passou a fazer parte do alicerce de hipóteses para o entendimento do mundo. Um exemplo é a própria noção do número quatro encontrada nos elementos da natureza: existiam os quatro ventos da rosa-dos-ventos, os quatro pontos cardeais, os quatro rios do Inferno, entre tantos outros que estavam associados à realidade da natureza e aos sentidos humanos (COSTA, 2002).

Na própria ideia de esfera ou de círculo, estes apareciam como algo sublime e perfeito. O estudo que apontou a esfericidade do planeta Terra e a medição deste planeta foram feitos por Erastótenes de Cirene.

Erastótenes de Cirene foi um célebre matemático, astrônomo e geógrafo grego. Viveu na cidade de Alexandria onde dirigiu a famosa biblioteca lá existente. Suas obras principais foram: As Medidas da Terra e Notas Geográficas. (ROCHA, 1997, p.51)

Por meio de um cálculo referente às sombras de dois locais distantes que se diferenciavam com a introdução da luz do sol em determinado momento, ele fez um experimento que marcou a ciência grega. Sua ideia a respeito da esfericidade da Terra e do “movimento do Sol” influenciou diversos outros estudiosos.

A cosmologia medieval foi construída com base na teoria dos círculos concêntricos, defendida por Aristóteles e adotada posteriormente por Ptolomeu. No século II, o astrônomo Ptolomeu escreveu um tratado denominado *Almagesto*, no qual apresentou um estudo sobre o espaço (ROCHA, 1997). Esta teoria apresentava a Terra como o centro do universo, ou seja, na posição central do espaço (ROCHA, 1997). Ao seu redor estavam a Lua, o Sol e os planetas ou esferas andantes, que giravam em torno da Terra. Dessa forma, a ideia cosmológica medieval dividiu o universo em duas partes: a sublunar e a supralunar:

[...] a cosmologia medieval distinguia duas regiões em todo o universo com características bastante distintas. A primeira era a esfera sublunar, que continha todas as substâncias sujeitas à corrupção, devido à contrariedade natural existente entre os quatro elementos constitutivos dos corpos (fogo, ar, terra e água) e suas qualidades (quente, seco, frio e úmido). A segunda, a esfera supralunar (ou celeste), era povoada pelos astros, pelos santos que estão na Glória Eterna, os anjos e Deus. Acreditava-se que o mundo supralunar emitia fluidos, influxos invisíveis que influenciavam as coisas do mundo sublunar, ideias de base neoplatônica que influenciou decisivamente a Astrologia. (COSTA, 2002, p.487)

A reciprocidade entre o homem e o universo fazia parte do imaginário religioso. Na religião cristã, as ações e as escolhas do ser humano estabeleceriam o seu lugar no pós-morte: se fossem boas, as almas iriam para o Paraíso e mais próximas de Deus estariam; mas, se fossem más, a alma e o corpo viajariam para o Inferno e seriam punidos com o sofrimento eterno. As representações coletivas da sociedade medieval foram construídas por esta concepção de mundo interiorizada na mente dos indivíduos.

No contexto do século XII ao XIV, predominava a religião cristã. Na mitologia que englobava este modo de pensar estavam presentes algumas explicações para justificar a existência da vida após a morte. Três eram os ambientes cristãos do pós-morte: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. Foi durante esses séculos que o cristianismo difundiu no Ocidente a crença no agente do mal, a personificação do sofrimento e o medo eterno e deu vida ao Diabo (MUCHEMBLED, 2001).

Diabo, Lúcifer, Satã e tantos outros nomes representam a figura absoluta do mal no cristianismo. Nas Igrejas, os bispos narravam com detalhes as visitas do

Diabo, caracterizando-os por formas e situações diferentes e, principalmente, por suas tentações.

Ademais, não era somente esta figura maligna que amedrontava as pessoas: possuidor de diversas formas diferentes de mentira e do medo, o Diabo também possuía um reino, que ficou conhecido como Inferno. O simples fato de saber de sua existência já produzia medo.

A difusão do Inferno como ambiente onde os danados padeciam nas mãos dos demônios e onde o Diabo era um espírito maligno que desviava os cristãos da luz era praticada pela Igreja como forma de reforçar a religião da salvação (ZIERER; OLIVEIRA, 2010). A Igreja utilizava as literaturas descritivas para, por meio do medo, convencer os cristãos (ZIERER; OLIVEIRA, 2010).

Existe uma fonte textual, *Visão de Túndalo* (1895), que nos apresenta a descrição do Inferno por um bispo. Segundo o organizador: “Trata-se de um *exemplum*, que apresenta a experiência de um cavaleiro pecador nos três espaços do Além: Purgatório, Inferno e Paraíso.” (ZIERER, 2002, p.16). Os *exempla* eram testemunhos breves que, inseridos em um sermão ou discurso religioso, seriam interiorizados como algo verídico (ZIERER, 2002).

Além disso, outros documentos contêm narrativas ou descrições do Inferno, como o *Apocalipse de São Paulo* e o *Apocalipse de São João*. Além do Ocidente são encontradas descrições do Inferno também no Oriente, onde algumas obras retrataram a viagem ao Além (FRANCO JUNIOR, 2000). No Ocidente, uma das obras conhecidas pela descrição do Inferno é a *Divina Comédia*.

Nessa obra, como vimos anteriormente, Dante fez descrições dos ambientes do Além cristão: tanto o Paraíso quanto o Purgatório e o Inferno foram descritos com tantos detalhes que nos fazem pensar por meio de imagens. De acordo com Russel (2003) o poeta pode ter sido influenciado por diversas narrativas, pinturas e obras anteriores ao século XIII, como o *Apocalipse de São Paulo*, o *Apocalipse de João* e a *Visão de Túndalo*³⁶ (1149).

Do ano mil ao século XIII, a visão de mundo cristã e a mitologia medieval permaneceram na mentalidade do homem como uma realidade objetiva, como algo considerado verdadeiro e, assim, moldavam a conduta humana (BERGER, 2004). Dante Alighieri descreveu aquilo em que ele acreditava, que se encontrava

³⁶ **Visão de Túndalo**. Ed. de F.H. Esteves Pereira. Revista Lusitana, 3, 1895. p.97-120 (Códice 244).

enraizado naquela realidade em que ele estava colocado. Ele não apenas descreveu os ambientes, mas fez um tratado de mitologia medieval, apresentando todas as suas bases cosmogônicas, influenciadas, principalmente, pela mitologia cristã.

O Inferno dantesco é descrito na primeira parte da *Divina Comédia*, constituindo-a como uma fonte de extrema importância para a compreensão dos locais do pós-morte cristão, tanto pela filosofia moral e pela sua estrutura quanto pela representação teológica e astral do pós-morte medieval. É esta fonte que utilizaremos para entender os símbolos dos círculos do Inferno no imaginário do medievo.

Para compreender os símbolos apresentados por Dante, é necessário entender a construção da cosmologia medieval e o modo como esta era interpretada pela sociedade ocidental naquele momento histórico. Descreveremos a cosmogonia e a cosmologia medieval conforme as descreveu Dante em sua obra, a *Divina Comédia*.

4. Os ambientes do pós-morte em Dante Alighieri

A grande estrutura dos ambientes do pós-morte na *Divina Comédia* é baseada nas explicações de mundo conhecidas no século XIII. Tal ideia percorre o poema, no qual a cosmologia medieval está descrita ao leitor ou à plateia. Considerando a época de Dante, podemos ter uma ideia do quanto as ideias cosmológicas estavam ligadas à mitologia cristã.

A composição do Cosmos, descrita na *Divina Comédia*, foi baseada na teoria dos círculos concêntricos adotada por Ptolomeu, que, por sua vez, baseou-se em Aristóteles. “O significado interno da *Divina Comédia* aparece na sua característica mais notável: a estrutura do seu Cosmos. O arranjo de Dante baseou-se na filosofia e ciência aristotélica, ptolomaica e neoplatônica [...]” (RUSSEL, 2003, p.208).

Como afirmado anteriormente, na obra de Dante, o universo é moldado por círculos concêntricos, cujo centro é a Terra. Os círculos do Inferno são os ambientes de cada pecado localizados no interior do solo até o centro da Terra, os seus giros são os ambientes internos de um círculo, as cornijas do Purgatório são as saliências que contornam a montanha e as esferas do Paraíso são os planetas ou estrelas andantes (MAURO, 2008).

No entendimento de mundo do século XIII, o globo terrestre estava dividido em dois hemisférios: o Norte e o Sul. A geografia do medievo analisava a Terra como um planeta suspenso no espaço; no hemisfério norte estaria a terra, ou seja, os continentes conhecidos até então: a Europa, a Ásia e a África; já o hemisfério sul seria preenchido apenas por água, com exceção da montanha do Purgatório. Para Dante, no centro do hemisfério norte estaria a cidade de Jerusalém, conhecida como o “umbigo do mundo”:

[...] admite-se em geral que a terra é redonda, imóvel e situada no centro do universo, e, depois da introdução de Aristóteles, imagina-se um sistema de esferas concêntricas ou, progressivamente a partir do século 13, um sistema mais complexo e mais perto da realidade do movimento dos planetas segundo Ptolomeu – o que mais surpreende é a fantasia da geografia medieval em relação ao que se situava além da Europa e da bacia do Mediterrâneo. Mais notável ainda é a concepção teológica que até o século 13 inspira a geografia e cartografia cristãs. Em regra geral, a organização espacial da Terra é determinada pela crença de que Jerusalém constitui seu umbigo [...] (LE GOFF, 2005, p.132)

Ao redor da Terra estaria o Espaço, compreendido como um local celestial e sagrado. Ali estão presentes os planetas ou estrelas andantes: a Lua, Mercúrio, Vênus, o Sol, Marte, Júpiter e Saturno. Na cosmologia dantesca, este local é entendido como o Paraíso cristão e cada um desses astros forma uma divisão estrutural do Paraíso celestial; apenas duas áreas desse ambiente não seriam compostas pelas estrelas andantes: a oitava e a nona esferas. Na oitava esfera, estavam as estrelas fixas e as constelações e, na nona esfera, o Céu Cristalino ou *Primum Mobile*, local onde estaria Deus:

Assim o oitavo e o nono, e cada qual
mais tardo se movia, conforme fica
mais distante também do inicial;

e aquele tinha sua chama mais rica
quanto, mais perto da Faísca pura,
melhor com sua verdade comunica.
(*Par. XXX, 34-39*)

Cada uma das nove esferas contém uma determinada casta celestial, sendo respectivamente: Anjos, Arcanjos, Principados, Atribuidores, Virtuosos, Dominadores, Tronos, Querubins, e o *Primum Mobile*. Esta delimitação marca a hierarquia celestial, cujo ápice seria o próprio Deus,

Na cosmologia de Dante havia ainda o nono círculo (*Primum Mobile* ou Céu Cristalino), céu concêntrico e o mais veloz de todos, pois não continha nenhuma matéria e comandava o movimento dos oito céus inferiores. Acima do nono círculo estava o Empíreo (imóvel), com a Rosa Mística (a glorificação dos beatos), e por fim os nove círculos angélicos (concêntricos) rodeando Deus. O número nove significa o amor incondicional, pois sua raiz quadrada é o três da Santíssima Trindade [...] (COSTA, 2002, p.497)

Na explicação do Cosmos, o advento do Reino do Diabo seria formador, também, de outro ambiente do pós-morte: o Purgatório. Para Dante, o Paraíso era formado pelos planetas e estrelas, ou seja, seria o universo. A formação de dois destes ambientes do Além é causada por uma espécie de tensão celestial. De acordo com Dante, Lúcifer, um dos anjos de Deus, rebelara-se contra seu Senhor e acreditava-se que ele buscava ser tão poderoso quanto o próprio Deus.

Não se sabe qual foi o grande pecado cometido pelo anjo Lúcifer. Link entende que o erro de Lúcifer foi apontado no livro de Enoque como a luxúria (LINK, 1998). Para Dante, a deslealdade desse anjo foi produzida pelo orgulho, o que teria quebrado a relação de confiança entre Deus e seu anjo, e isto era inadmissível para Deus: “no centro do universo, onde está Dite, / esse traidor pra sempre consumido” (*Inf. XI, 65-66*).

Dessa forma, Lúcifer teria sido punido por Deus e lançado do Paraíso à Terra, mais precisamente, no hemisfério norte do planeta, onde está a cidade de Jerusalém. O impacto do corpo celeste produziu uma deformação na superfície terrestre e uma erosão em formato de cone foi formada da superfície ao centro da Terra: este local foi denominado Inferno. No centro da Terra, ou seja, na ponta do Inferno, Dante situa o anjo caído, conhecido então como Diabo. Como causa e efeito deste impacto, no outro hemisfério terrestre, o relevo teria sido alterado e lá teria sido formada uma grandiosa montanha, chamada Purgatório (MAURO, 2008).

Cada uma das partes do poema narra a viagem do Dante personagem pelo Inferno, pelo Purgatório e pelo Paraíso. O objetivo central do poema é propiciar um reencontro entre o protagonista Dante e a amada Beatriz, cuja alma está no Paraíso. Conforme viaja pelo Além-Túmulo, o Dante personagem descreve as torturas, os pecados, os ambientes, as bondades, as esperanças, os seres celestiais e infernais.

O poema começa com Dante-personagem perdido em uma floresta escura, à procura de uma grandiosa montanha. Três animais, a onça, o leão e a loba, o impedem de continuar sua jornada, simbolizam a avareza, a luxúria e o orgulho (FRANCO JUNIOR, 2000). Nesse momento, a alma de Virgílio aparece e oferece a Dante uma chance de ser perdoado. O poeta romano explica que viera a pedido de Beatriz, que se encontrava no Paraíso: para a jornada até ela era necessário que o poeta florentino fosse forte. O poeta Virgílio é apresentado como um espírito destinado ao Limbo (primeiro círculo do Inferno). Ele será o guia de Dante no Inferno e no Purgatório, mas não no Paraíso, pois sua alma não é bem-vinda, sendo esta sua punição (*Inf. I*, 61-136).

Na primeira parte do poema, Dante e Virgílio descem pelas partes do Inferno, dando início à caminhada, que vai do primeiro círculo até o nono e último círculo (*Inf. I-XXXIV*). À medida que eles percorrem esse ambiente, vão sendo descritos os demônios, os pecados e, muitas vezes, os pecadores e as suas punições.

Apresentaremos, a seguir, as divisões do inferno dantesco. Sua geografia será descrita no capítulo seguinte.

O Inferno dantesco divide-se em nove círculos. No primeiro, também denominado Limbo, estão aqueles que morreram antes de Jesus Cristo e os que não foram batizados (*Inf. IV*). No segundo, estão os luxuriosos, punidos com um turbilhão de vento, mais parecido com um tornado (*Inf. V*). No terceiro, estão os gulosos, mastigados pelo cão Cérbero (*Inf. VI*).

Importa considerar que referências à mitologia greco-romana aparecem nas descrições do Inferno, onde observamos também a presença de muitos seres das mitologias grega e romana. Entre eles, podemos citar o Minotauro de Creta, os centauros, o Plutão, o Flégias, as Hárpias, os gigantes, o rei Minós, e assim por diante.

O quarto círculo é o dos avaros e pródigos, cujo castigo é carregar enormes pesos ao redor do local (*Inf. VII*). No quinto, estão os irados, imersos no rio Estige (*Inf. VIII*). No sexto, temos os hereges, que sofrem queimando em suas tumbas na

cidade de Dite (*Inf.* X). No sétimo, estão as almas dos violentos, homicidas, tiranos, ladrões, suicidas, blasfemos, sodomitas e usurários (*Inf.* XII-XVII). Estes são punidos nos giros deste círculo, cada qual de uma maneira diferente e segundo o modo de violência: contra o outro (primeiro giro), contra si mesmo (segundo giro) e contra Deus (terceiro giro) (*Inf.* XII-XVII). Conforme lemos, verificamos que a descida dos peregrinos ao Inferno mostra que essa designação está articulada com o moralismo cristão:

A viagem de Dante, da floresta escura na superfície da terra ao centro do inferno para baixo, é uma viagem moral na qual ele vê representados todos os pecados que puxam o mundo, cada indivíduo e o próprio Dante para a ruína.
(RUSSEL, 2003, p. 209)

O oitavo círculo, onde estão os fraudulentos, é bem peculiar em comparação com os demais. Divide-se em dez fossos, onde estão dispostas punições diferenciadas para cada modelo de fraude: para os sedutores, os adutores, os simoníacos, os adivinhos, os corruptos, os hipócritas, os ladrões do sagrado, os maus conselheiros, os semeadores da discórdia e os alquimistas (*Inf.* XVIII-XXXI).

No nono círculo estão os traidores. Dante divide este local em quatro giros: Caina, Antenora, Ptolomeia e Judeca (*Inf.* XXXI-XXXIV). Os pecadores sofrem no lago Cocito, o lago de gelo, onde também se encontra a figura de Lúcifer, descrita pelo poeta de uma maneira muito peculiar e representativa: tem três faces e três pares de asas e é mastigador dos traidores (*Inf.* XXXIV). Daremos mais ênfase às descrições dos pecados e das punições no capítulo seguinte.

Percebemos aqui uma composição do Inferno muito bem delimitada, a qual é caracterizada mais pela moral do que pelo próprio Cosmos. Embora Dante o descreva, percebe-se que sua intenção é a conduta e a punição dessas almas julgadas e condenadas ao Inferno. De acordo com Russel, o poeta florentino desejou

[...] retratar o Cosmos de acordo com seu desígnio moral. Para Dante e seus contemporâneos, o último significado do Cosmos é ético, não físico, embora como um artista cuidadoso ele desejou

para seu mundo ético ser análogo ao universo físico o quanto possível. Na *Comédia*, o Cosmos físico é uma metáfora do real, Cosmos ético, mais que outro caminho com rodeios. (RUSSEL, 2003, p. 209)

A *Divina Comédia* pode ser interpretada como um tratado físico e moral dos ambientes do pós-morte. Devemos lembrar que, no século XIII, as representações coletivas do Diabo e de seu reino estavam percorrendo o discurso religioso, o que permitia que as descrições do mal despertassem a imaginação de cenários desconhecidos, misteriosos e, principalmente assustadores. Esta característica também aparece nos outros dois ambientes do Além dos cristãos: “A perspicácia central de Dante era que o Cosmos é uma entidade moral como também uma entidade física, que está em um estado de tensão entre o bem e o mal, [...]” (RUSSEL, 2003, p. 210).

O Inferno de Dante comporta uma comparação com aqueles retratados pelos *exempla* e também no *Apocalipse de São Paulo*. Nesses textos, também se atribui uma designação moral ao ambiente infernal, mostrando que a preocupação é passar adiante o próprio moralismo da conjuntura astral e defender uma posição muito difundida pela Igreja Cristã: é melhor fazer o bem do que fazer o mal e sofrer no Inferno:

É importante observar que o relato sobre Túndalo influenciou outros autores, como Dante Alighieri, que escreveu a *Comédia* no século XIV. Inspirado nas punições sofridas por Túndalo, Dante explica com detalhes os sofrimentos principalmente dos usurários nos círculos do Inferno. (ZIERER; OLIVEIRA, 2010, p.53)

A segunda parte do poema é o *Purgatório*³⁷. Dante e Virgílio saem do Inferno e entram no morro do Purgatório, no outro hemisfério terrestre. Esse ambiente é baseado em um sistema moral ligado aos sete pecados capitais, e, apesar de ser dividido em sete cornijas,³⁸ possui ainda uma espécie de antepurgatório, bem como uma entrada para o Paraíso – portanto, contém nove divisões.

³⁷ ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia: Purgatório**. São Paulo: Editora 34, 2008. p.13-221.

³⁸ Cornijas ou terraços são as saliências da montanha do Purgatório (MAURO, 2008, p.8).

Ninguém melhor do que Dante exprimiu a ligação entre o sistema da Criação cá em baixo no mundo e no além. Do Inferno emerge-se ao nível do mundo intermédio e temporário, o da terra, de onde se eleva para o céu a montanha do Purgatório coroada pelo Paraíso terrestre que já não se situa num canto perdido do universo mas ao seu nível ideológico, o da pureza, entre o auge da purificação no Purgatório e o início da glorificação no Céu. (LE GOFF, 1981, p. 396)

Embora os espaços do Além adotados pelos fiéis correspondessem a três lugares: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso, anteriormente existiam cinco locais do pós-morte: o limbo das crianças, o limbo dos patriarcas, o Inferno, o Purgatório e o Paraíso (LE GOFF, 1981). Os limbos, também encontrados na *Divina Comédia*, estão no primeiro círculo do Inferno dantesco, mas não é mencionada sua especificidade, o que nos leva a entender que a adoção dos três ambientes do Além pelos fiéis foi mais apropriada (LE GOFF, 1981).

No antepurgatório ficam aqueles que entregaram suas almas a Deus apenas no último momento, sendo por isso castigados com um espera temporária para alcançar o Paraíso (*Purg.* I-VIII).

No primeiro giro estão os orgulhosos, curvados com grandes pesos, olhando exemplos de humildade esculpido pela arte de Deus (*Purg.* X-XI); no segundo ficam os invejosos, os quais estão com as pálpebras costuradas por fios de ferro (*Purg.* XII-XIV); no terceiro, estão os irados, cobertos por uma neblina de fumo (*Purg.* XV-XVI).

O ambiente do Purgatório é o mais recente dos locais cristãos do pós-morte. Ele solidifica-se na mentalidade ocidental por volta do século XII e mostra sua força na continuidade do cristianismo. Dante entende o Purgatório como o intermediário entre o pecado e a salvação; a alma, ao se arrepender de seus atos viciosos, poderia receber uma espécie de segunda chance e purgar-se até o momento final de sua salvação,

Se Dante soube dar ao Purgatório todas as suas dimensões foi porque compreendeu o seu papel de intermediário activo e o mostrou graças à sua encarnação espacial e à figuração da lógica espiritual em que se insere. Dante soube estabelecer a ligação entre a sua cosmogonia e a sua teologia. (LE GOFF, 1981, p.398)

Dessa maneira, o local está posicionado entre o Inferno e o Paraíso. Com o peso do pecado, o homem cai e afunda em danação, direcionando-se para o Inferno (RUSSEL, 2003), mas, com o arrependimento, tende a ficar mais leve e ganha espaço na conquista do Paraíso. É assim que Dante entende a montanha do Purgatório: um local no qual a alma fica mais leve e solta e, conforme sobe a grandiosa montanha, mais leve lhe parece o esforço da subida.

E ele a mim: "Esta montanha é tal
que sempre ao encetá-la embaixo é grave,
mas, ao subi-la mais, menos faz mal.
(*Purg.* IV, 88-90)

No quarto giro, estão os preguiçosos, que se movimentam constantemente (*Purg.* XVII-XVIII). No quinto giro, os avarentos, deitados com a barriga encostada ao chão e com as mãos e os pés amarrados (*Purg.* XIX-XXI). No sexto giro, estão aqueles que foram atormentados pelo pecado da gula: eles passam fome e sede, sendo tentados por árvores cheias de frutos e fontes de água (*Purg.* XXII-XXIV). No sétimo giro, encontram-se os praticantes da luxúria, atormentados por chamas (*Purg.* XXIV-XXVII). No topo, estão a entrada para o Paraíso e a saída do Purgatório (*Purg.* XXVII-XXXIII).

Devemos entender que as punições que a alma enfrenta no Purgatório não são eternas, elas possuem um limiar de redenção, uma espécie de redenção total para que então possam se deliciar no Paraíso.

Pois, o purgatório não surge apenas para "esvaziar o inferno", mas sim para representar uma possibilidade a mais de salvação através do sincero arrependimento e da reparação do mal.
(FERNANDES; MASCHIO, 2011, p.166)

O Purgatório dantesco é dividido, como vimos, em sete cornijas, que assim se delimitam pela distribuição dos sete pecados capitais, em sua ordem: o orgulho, a inveja, a cólera, a preguiça, a avareza, a gula e a luxúria. O número nove deve-se à representação do antepurgatório e da entrada para o Paraíso. A divisão dos

pecados e a distribuição das almas são sistematizadas pelo princípio do amor (LE GOFF, 1981).

O pecado dilacera a alma e a escurece, aproximando-a do Inferno; o caminho do Purgatório a ilumina aos poucos. Paulatinamente, a alma é lapidada para ser aceita no Paraíso, perfazendo um caminho cujo destino é a bondade, a ascensão ao Céu.

[...] eis o movimento profundo do pecado; sobre a montanha do Purgatório restaura-se o verdadeiro amor, a escalada do Purgatório é uma subida para o bem, o retomar da navegação em direção a Deus, atrasada pelo pecado. (LE GOFF, 1981, p. 401)

Virgílio é impedido de entrar no Paraíso, pois sua alma foi destinada ao Inferno, mais precisamente, ao Limbo, o primeiro círculo, sendo por isso proibida de conhecer o Paraíso³⁹ celestial. No Paraíso, Dante será guiado por Beatriz, seu grande amor, e, posteriormente, por São Bernardo. Ao sair do Purgatório, como uma fonte de luz, Dante sobe rapidamente com destino à primeira esfera.

O Paraíso é dividido em nove esferas, as quais são diferenciadas entre si pelas ações boas praticadas pelas almas que ali se encontram. Seu sistema também foi baseado nas esferas concêntricas de Ptolomeu, tendo como ápice o *Primum Mobile*, Deus, ou seja, a energia de todo o Cosmos que move as esferas do Céu (COSTA, 2002). Este local é caracterizado como de incomparável luz.

Dante e seus guias — Beatriz e, depois, São Bernardo — sobem da terra para o empíreo atravessando as esferas sucessivas — planetas, estrelas fixas e o primeiro motor. Cada esfera é o domínio de uma categoria de espíritos celestes, os anjos dominam a Lua, os serafins, o primeiro motor. Às diferentes categorias de eleitos e em função de seus méritos são também destinadas esferas de dignidade crescente. (DELUMEAU, 2004, p.145)

³⁹ ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia: Paraíso**. São Paulo: Editora 34, 2008. p.13-235.

Na primeira esfera (*Par. III-V*), estão os que foram virtuosos mas faltaram aos votos assumidos (MAURO, 2008). Na segunda esfera, estão as almas virtuosas que desejaram fama e glória (*Par. V-VII*); na terceira, encontram-se as almas que foram tentadas pelo amor físico, mas conseguiram se salvar (*Par. VIII-XI*); na quarta, estão os teólogos, estudantes de Deus (*Par. X-XIII*); na quinta, os defensores e guerreiros que morreram pela Igreja Cristã e pela fé (*Par. XIV-XIX*); na sexta, os príncipes, exemplos de sábios governantes (*Par. XX*); na sétima, os contemplativos (*Par. XXI-XXII*); na oitava Cristo e os santos (*Par. XXII*); na nona esfera está a rosa paradisíaca, formada pelos anjos que estão ao redor de uma grande luz, que é Deus (*Par. XXIII-XXVII*).

O Paraíso dantesco é constituído de nove esferas ligadas umas às outras por uma energia suprema. Neste sistema foram acrescentadas duas esferas que não estavam presentes na cosmologia da Antiguidade: o *Empíreo* (*Par. XXVII*) e o *Primum Mobile* (primeiro motor) (*Par. XXVIII*).

Ao sistema de Ptolomeu, a Antiguidade tardia e a Idade Média acrescentaram duas outras esferas: a do “primeiro motor” (*premier mobile*) e a do “empíreo” (*empyrée*). A esfera do “primeiro motor”, dita também “céu cristalino”, envolvia e punha em movimento as esferas superiores. A rotação de cada uma delas, facilitada pelo impulso dos anjos, provocava a rotação daquela situada mais no interior. (DELUMEAU, 2004, p.145)

Alcançar o Paraíso é uma ideia recorrente no cristianismo. Ao Paraíso cristão foram incorporados diversos outros nomes, que se constituíram como uma espécie de sinônimo de suprema e eterna felicidade. São eles: Idade do Ouro, Campos Elíseos e Ilhas Afortunadas (DELUMEAU, 2004). Diversos mitos escatológicos já se encontravam detalhados no discurso medieval, como o do Paraíso como um local terreno ou o da vinda do Anticristo e dos esperados atos proféticos que culminariam nos mil anos de felicidade.

A própria palavra “Paraíso” vem da língua persa, traduzida para o grego, e significa Jardim (DELUMEAU, 2004). As diversas interpretações do Gênese figuravam o Paraíso como um jardim repleto de árvores e localizado entre alguns rios, ou seja, como um local terreno. Dessa forma, a ideia da possível busca por este

ambiente mítico estava presente na mentalidade medieval. As outras dimensões mitológicas do pós-morte influenciaram as interpretações da Bíblia e emolduraram um novo conceito de Paraíso, agora somado à beleza dos Campos Elíseos e completado com a Idade do Ouro:

[...] a contaminação pagã que conduziu ao embelezamento do “paraíso” de Adão e Eva com todas as belezas da Idade do Ouro, dos Campos Elíseos e das Ilhas Afortunadas. A palavra “paraíso”, que até o século XVI, pelo menos, designava apenas o jardim do Éden passou casa vez mais a significar o lugar da felicidade eterna. Subindo assim da terra ao céu, para este foram trazidas todas as belezas hortícolas. Imaginou-se a eternidade em um jardim antes de o chamar de “Paraíso”. (DELUMEAU, 2004, p.144)

Alguns livros apócrifos, como o *Livro de Enoque* e o *Livro da Ascensão de Isaías*, descreveram o Paraíso celestial e suas divisões esféricas. Não se sabe ao certo a época em que estes apócrifos foram escritos, mas estima-se que o *Livro de Enoque* tenha sido escrito por volta do ano I d.C e o *Livro da Ascensão de Isaías*, por volta de 88 ou 100 d.C (GASPARI, 2011).

Isaías é um dos grandes profetas do *Antigo Testamento*. Ele é muito conhecido por falar da vinda de Cristo e do fim do mundo. O *Livro da Ascensão de Isaías* é um apócrifo do Antigo Testamento. Não se conhece seu autor nem a época em que foi escrito; estima-se que tenha sido entre 88 e 100 d. C. Isaías, nestes escritos, apresenta a visão de como é o céu. Os céus de Isaías são esplendorosos e até o quinto céu há divisão entre esquerda e direita, depois não mais. Mas é muito importante lembrar que todos são colocados acima da terra. Isaías relata ainda que encontra Enoque no sétimo céu. Assim como no *Livro dos Segredos de Enoch*, Isaías recebe vestimentas de luz para conseguir ver o Senhor. (GASPARI, 2011, p.4)

No decorrer da Antiguidade tardia e da Idade Média, o discurso religioso, as obras literárias, as esculturas e a pintura foram influenciados pelo imaginário mitológico cristão. “A cidade celeste fez no Ocidente uma bela carreira iconográfica” (DELUMEAU, 2004, p.147). Muitas catedrais possuem retratos esculpidos ou pintados do Além-Túmulo, as quais, em sua maioria, representam o Inferno e o

Paraíso: no primeiro predominam o fogo, o sofrimento, a punição, o horror e o medo; no segundo, a presença da luz, da paz, da felicidade, da glória e da salvação.

No século XIII, quando o Purgatório se consolidou no imaginário do pós-morte medieval, foi-lhe fortemente atribuída a ideia de ambiente intermediário, responsável pela purgação da alma, razão pela qual ele foi representado como uma montanha entre o Inferno e o Paraíso.

O Paraíso está no alto, o inferno está em baixo, a nossa terra ocupa o nível intermédio. Tinha que ser aí que se colocava esse intermédio por excelência, o Purgatório. Quase um século depois, Dante adoptará a linha de pensamento de Guillaume d’Auvergne sobre o Purgatório; um lugar mais próximo do Paraíso do que do inferno, um lugar onde, ao entrar, se encontram primeiro as vítimas de morte súbita ou violenta, e até suicidas, no caso de Catão. Mas graças à sua concepção hemisférica da Terra, Dante saberá dar à montanha do Purgatório uma localização ao mesmo tempo intermédia e específica. (LE GOFF, 1981, p. 290)

Este é o cenário no qual Dante desenvolve a jornada de seu personagem pelos ambientes do pós-morte. É claro que, no decorrer desta peregrinação, em cada um dos lugares que visita, o poeta entra em contato com as almas. Nesses lugares, mantém um diálogo com almas conhecidas com as quais ele viveu em Florença ou conheceu em outras cidades e também com os autores que admirava e com alguns seres sobrenaturais.

O termo *peregrinação* aqui usado faz referência ao personagem como um *homo viator*, ou seja, um viajante que busca o perdão dos seus pecados: “[...] o homem medieval se via como um viajante (*homo viator*), um caminhante entre dois mundos” (ZIERER, 2002, p.152). Sabemos que esta ação foi muito comum na época do poeta, principalmente as peregrinações para Roma e Jerusalém (LE GOFF, 2005). Dessa maneira, percebemos uma grande movimentação entre os fiéis medievais, o que vai de encontro com a ideia de uma Idade Média imóvel.

Estas interações entre o vivo e o morto ou entre o vivo e a alma são constantes na obra do poeta florentino, são uma maneira de ele reencontrar e conversar com aqueles que já se foram e, de certa forma, obter sua justiça. O poema é recheado de elementos mágicos, místicos e míticos do cenário medieval. Nele, nos deparamos com os conceitos e as criaturas que percorriam o imaginário

do período. Dante não só dá vida a essa mitologia medieval como também apresenta para o mundo em que ele está inserido uma cosmologia que seria apropriada por muitos na Idade Média e no decorrer da história.

Capítulo III

Do Diabo ao átrio do Inferno: as representações dos círculos do Inferno dantesco

1. A ideia medieval do Inferno: do Diabo ao submundo

Desde a Antiguidade, o cristianismo professou a salvação das almas bondosas e, acima de tudo, das cristãs: “pregar era, de fato, definir os contornos da verdadeira religião diante da heresia e da superstição” (BEAULIEU, 2006, p.367). Por meio de grandes conflitos entre numerosas ideias mitológicas, ele se estabeleceu no Ocidente como uma referência religiosa, aumentando seu território de ação por meio de seu discurso e de suas estratégias de profissão: “as armas da Igreja eram mais espirituais” (LE GOFF, 2005, p.275).

O cristianismo instituiu-se como orientação para a vida, para a conduta humana e para a morte, com um discurso que se caracterizava pela ideia do pós-morte, do supremo e do sobrenatural. Na Idade Média, o medo do desconhecido era um fato do cotidiano e o homem reagia aos conflitos e às dificuldades com base em sua fé. Nesse imaginário, confundiam-se as diversas mitologias antigas e as respostas que caracterizavam o cenário medieval.

O Além foi o tema de maior repercussão no medieval, pois a ideia de conhecer a trajetória da alma após a morte era confortante e interessante: “O além é um dos grandes horizontes das religiões e das sociedades. A vida do crente transforma-se quando ele pensa que nem tudo fica perdido com a morte.” (LE GOFF, 1981, p.15).

A própria estrutura das cidades estava ligada à mentalidade que relacionava o vivo e o morto. Os cemitérios estavam mais próximos do solo sagrado, ao lado das Igrejas, e, juntamente com os rituais da preparação do corpo para ser enterrado e da confissão antes da morte, mostram a extrema influência do cristianismo no imaginário ocidental, especialmente a preocupação do vivo com a sua alma e com o seu destino após a morte, “O quadro de todas essas práticas é a comunidade local dos vivos e dos mortos, a paróquia, o par indissociável da igreja e do cemitério no próprio centro da aldeia ou do bairro.” (SCHMITT, 1999, p.145).

De certa forma, o próprio conhecimento do pós-morte não era, em seu todo, confortante. Do ano mil ao século XIII, um dos ambientes descritos no medievo era caracterizado pelo medo, pela punição, pelo pecado, pela presença de seres monstruosos e do Diabo. Esse ambiente, muito referido na época, ficou conhecido como Inferno. Dos três ambientes do pós-morte cristão (Inferno, Purgatório e Paraíso), este foi o que mais marcou o imaginário e a conduta do fiel; pois correspondia à punição pelo ato do pecado. Ao conhecer a punição e o mal que habitava este local, o cristão buscava levar uma vida de paz e bondade.

Terrificantes ou tranquilos, a morte e os mortos estão igualmente presentes muito concretamente em um grande número de relatos para dar esperança (mostrando, com o apoio de exemplos, que até o último suspiro nunca é tarde demais para arrepender-se dos pecados) ou para despertar o medo (descrevendo com grande luxo de detalhes os castigos infernais). (SCHMITT, 1999, p.144)

Dessa forma, procuraremos, neste ponto do trabalho, responder a algumas perguntas. O que é o Inferno? Onde fica a sua entrada? Quem é o Diabo? Com base nelas, reconstruiremos esse ambiente, lançando mão de algumas das diversas imagens e discursos que relatavam ou descreviam o Inferno como o reino cristão do mal absoluto.

Antes de analisarmos o Inferno, devemos abordar alguns temas, como o mito de origem deste ambiente do pós-morte, o processo de sua instituição no imaginário e o porquê de ele ter sido construído.

Esse local foi resultado de um conflito celestial. De acordo com a mitologia cristã, um dos anjos de Deus rebelou-se contra seu Senhor com o desejo de se igualar ou até mesmo ser melhor que ele. Ao descobrir esta ideia recorrente na mente de um de seus anjos, Deus o puniu juntamente com os que o apoiaram (MAURO, 2008).

Na representação medieval de mundo, consta que do Paraíso celestial o anjo foi lançado para a Terra e que sua queda foi tão forte que modificou a própria geografia do planeta. De acordo com essa interpretação, o Inferno foi criado como um grande buraco em formato de cone que se prolongava até o centro da Terra, onde estava o anjo caído, Lúcifer (MAURO, 2008, p.18).

Lúcifer é um dos nomes dados à personificação do mal na religião cristã. Não se sabe ao certo a origem deste nome, mas alguns historiadores a atribuem a uma interpretação do livro de Isaías. Provavelmente, o termo Lúcifer não seria um nome, mas um adjetivo que significa: “o que leva a luz” (LINK, 1998). Analisando o contexto dessa afirmação no livro de Isaías, o autor sugere que o termo poderia ter qualificado a estrela Vênus, uma das primeiras a aparecer ao anoitecer, e que Isaías teria utilizado esta palavra para se referir a um rei tirânico que havia caído (LINK, 1998).

No século XIII, ao escrever a *Divina Comédia*, Dante Alighieri denomina o ser maligno do Inferno como Lúcifer; ou seja, entende que Lúcifer e Diabo são denominações do mesmo ser (LINK, 1998), conseqüentemente, significam a mesma coisa. No entanto, como isso acontece?

As ações malignas e de tudo aquilo que é tido como mal são considerados como obras do Diabo; assim podemos deduzir que Diabo é o próprio mal. As denominações Diabo e Lúcifer para o ser maligno não estão nas Escrituras (LINK, 1998); portanto, devemos investigar a apropriação deste termo pelo cristianismo e pelos fiéis para que, posteriormente, significasse a personificação do mal.

O Diabo possui inúmeros nomes, que vão de Satã, Demônio, rei do Inferno e outros, até chegar a Lúcifer⁴⁰. Já afirmamos que o termo Diabo não estava presente no Antigo Testamento, mas, como o próprio Link afirma, “fora introduzido pelos judeus alexandrinos: ao verterem o Antigo Testamento para o grego, traduziram o *satan* hebraico para o grego *diabolos*.” (LINK, 1998, p.24). A palavra Diabo provém de três línguas diferentes, hebraico, grego e latim, nas quais é traduzida, respectivamente, por *satan*, *diabolos* e *diabolus*.

De acordo com Link (1998), o Antigo Testamento, mais precisamente o *Livro de Jó*, contribuiu para a história do Diabo e também para sua associação a uma figura angelical na arte do século IX: “Deus está satisfeito com seu servo Jó e o louva, mas eis que se adianta o *Satan* (= ‘hostilizar, acusar, caluniar’), um dos ‘filhos de Deus’, isto é, um anjo.” (NOGUEIRA, 1986, p.8).

⁴⁰ Para mais informações sobre os nomes do Diabo recomendamos a leitura de: DE PLANCY. **Dictionnaire Infernal 1818**. Rare, 1st Edition. Disponível em: <http://books.google.com/>. Acesso em 01 de julho de 2012. Para os nomes e imagens do Diabo recomendamos a leitura de: LINK, L. **O Diabo: A máscara sem rosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

O que significa Diabo? De acordo com a maioria dos dicionários de figuras simbólicas, esse termo significa *caluniador, provocador de discórdia, acusador*. Averiguamos o significado da palavra em dois dicionários de símbolos. De acordo com Udo Becker:

[gr. Diabolos= caluniador, provocador de discórdia; hebr. Satã]. Segundo a doutrina cristã, trata-se de > anjos que se rebelaram contra Deus, especialmente o mais elevado entre eles, Lúcifer, que seduziu o primeiro casal humano ao pecado desde então é o “príncipe do mundo”. (BECKER, 2007, p.88)

Já Chevalier e Gheerbrant assim o definem:

El maligno es el símbolo de lo malvado. Vístase de gran señor o gesticule sobre los capiteles de las catedrales, tenga cabeza de boque o de camello, los pies ahorquillados, cuernos, pelo por todo el cuerpo, poco importan las figuras, él no anda nunca escaso de apariencias, pero es siempre el Tentador y el Verdugo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.414)

Assim, notamos que Becker procura a explicação na própria etimologia da palavra, ao passo que Chevalier e Gheerbrant o analisam a partir do seu significado simbólico.

De acordo com Link, o Diabo é uma máscara sem rosto (LINK, 1998) – conforme título que ele dá a seu livro. A explicação é que, diferente de figuras cristãs, como Jesus Cristo e Maria, o Diabo não possui uma imagem estabelecida e institucionalmente aceita. Dessa maneira, o termo e a própria representação expressam inúmeros modelos físicos de Lúcifer. Ao longo dos séculos, as imagens do Diabo tornaram-se muito variáveis, passando por diversas metamorfoses: de uma figura angelical tornou-se um monstro grotesco.

A própria associação de Deus com a luz - brilhante e iluminado – está em contraposição ao Diabo, seu maior adversário, que está associado à escuridão, ao preto e ao obscuro. Lúcifer é o adversário de Deus, portanto é caracterizado em oposição a ele. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, o Diabo é: “centro de noche,

por oposição a Dios, centro de luz.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.414). No século IX, Lúcifer passou a ser representado como um anjo negro, escuro e nu.

Por que o Diabo é preto? Seu negrume contrastava com a beleza branca dos anjos. O preto representa o mal e a poluição. Satã sentado em seu trono no Inferno é sempre preto. Quando cai do céu, é preto o mais das vezes. Talvez o negrume do Diabo tenha relação com os deuses egípcios e núbios. (LINK, 1998, p.63)

Na maioria das vezes, o Diabo é representado como um anjo nu e pintado em tinta preta. A nudez pode ser uma representação da tentação; mas também a de um ser não social, que não vive mais em sociedade desde a sua expulsão do Paraíso celestial. “Nudez tornou-se *desnudamento*, e desnudamento tornou-se degradação e humilhação, um sinal de ser enxotado como um louco ou um animal [...]” (LINK, 1998, p.67).

O Diabo não foi representado de forma homogênea pelos pintores e escritores, que buscavam maneiras de construir ou interpretar o anjo caído. Muitas pinturas anteriores ao século XVI colocam o Diabo em comparação com o deus Pã, um sátiro⁴¹ metade homem e metade animal, com cascos, chifres, orelhas pontudas e barba (LINK, 1998). Não se sabe por que os sátiros e o próprio deus Pã foram transformados em demônios e, muitas vezes, no próprio Diabo (LINK, 1998).

Destarte, podemos constatar que a figura do Diabo passou por diversas transformações, que culminaram por associá-lo ao mal, ao grotesco e aos seres mitológicos. As diferentes representações do rei do Inferno nas obras de arte medievais, na literatura e no discurso cristão favoreceram que Dante construísse a sua versão do Diabo cristão.

A própria imagem que Dante atribui a Lúcifer é algo um tanto diferente. Para distender sobre isso, devemos compreender que, a partir do ano mil, o Diabo estava solto: “O Inimigo e miríades de demônios vagavam por toda parte, tentando e corrompendo, explorando cada fraqueza e desejo” (NOGUEIRA, 1986, p.35). Assim, verificamos que o Diabo dantesco não é um ser livre que vaga pelo seu reino como anda pela Terra, mas é uma figura medonha e grotesca presa em seu lar.

⁴¹ “Ser híbrido de forma humana com orelhas de animal, chifres, cauda e cascos. Fazia parte do cortejo de Dionísio.” (BECKER, 2007, p.244).

Lúcifer “já foi belo como hoje é feio”, lembrou Dante a seus leitores, mas somente a feiúra e maldade de Satã estiveram na mente dos crentes, pensadores, escritores e artistas durante mais de mil anos. Até mesmo Botticelli, amante da beleza, desenhou uma fera repulsiva para ilustrar o Lúcifer de Dante (LINK, 1998, p.31).

Nos séculos XI e XII, a arte construiu o Diabo com barba, cascos e pelos. Muchembled (2001) afirma que o Diabo tornou-se bestial a partir do século XIII. Atualmente, as imagens do demônio ainda se fazem presentes e, nelas, ao contrário dos anjos, o Diabo é figurado como um ser animalesco, grotesco, com unhas enormes, uma expressão tenebrosa e dentes horríveis.

A interpretação que Dante dá à figura de Lúcifer é baseada no monstruoso, na ideia do anjo caído, possuidor de asas que não são mais belas e angelicais, mas grossas, negras e em formato igual às do morcego. O Lúcifer dantesco é descrito no canto XXXIV, último canto do Inferno. Ele começa por sua cabeça:

Mas foi o meu assombro inda crescente
quando três caras vi na sua cabeça:
toda vermelha era a que tinha à frente,

e das duas outras, cada qual egressa
do meio do ombro, que em cima se ajeita
de cada lado e junta-se com essa,

branco-amarelo era a cor da direita
e, a da esquerda, a daquela gente estranha
que chega de onde o Nilo ao vale deita.
(*Inf.* XXXIV, 37-43)

Segundo esta descrição, Lúcifer possui três faces, que diferem pela cor: a do meio é vermelha, a da esquerda é negra e a da direita é branco-amarelada. Russel (2003) afirma que diversas são as teorias sobre as cores descritas e menciona como uma delas a de Freccero:

Ele começa a explicação com Lucas 17:6, no qual Cristo diz que com fé profunda o bastante a pessoa poderia pedir para uma amoreira se mover e ela se moveria. Santo Ambrósio usou a amoreira como um símbolo do Diabo, pois da mesma maneira que sua fruta começa

branca, amadurece e fica vermelha, e então fica preta, assim o Diabo começa glorioso e branco, brilha vermelho no poder dele, e então fica preto com o pecado. Mas Agostinho usou a amora tricolorida como um símbolo da cruz. E Ubertino de Casale descreveu *vexilla* de Cristo como colorido da mesma maneira. O que Dante fez foi reunir a cruz, o Diabo e as três cores. (RUSSEL, 2003, p.224)

Depois de descrever a cabeça de Lúcifer, Dante descreve seu corpo bestial, no qual se pode identificar a figura de um anjo caído. O Diabo dantesco tem três pares de asas de morcego, em contraposição às asas dos Serafins, que, no Paraíso, possuem três asas brancas e grandiosas. O branco é iluminado, em oposição ao escuro e macabro. Segundo Link (1998), a atribuição de asas de morcego ao Diabo não era original; algumas teorias apontam que Dante pode ter-se baseado nas pinturas das catedrais, principalmente na pintura de Giotto⁴², que desenhou os demônios com asas de morcego.

Um par de grandes asas acompanha
cada uma, com tal ave consoantes:
- vela de mar vira eu jamais tamanha-

essas, sem penas, semelhavam antes
às dos morcegos, e ele as abanava,
assim que, co' os três ventos resultantes,

as águas de Cocito congelava.
(*Inf.* XXXIV, 46-52)

O Lúcifer dantesco é um monstro enorme, sendo também diferenciado pelos danados que mastiga. Em cada uma das bocas são mastigados os pecadores Judas, Brutus e Cássio. Dante narra esta cena de maneira a provocar horror e desgosto, algo repugnante e bestial (RUSSEL, 2003). Além das faces e dos pares de asas, Dante apresenta a bestialidade do Diabo cobrindo seu corpo monstruoso com pelos.

Ao chegarmos à altura da junção
da coxa ao tronco do gigante averno,

⁴² A pintura a que nos referimos chama-se *Juízo Final*.

meu guia, dando sinais já de exaustão,

reverteu o corpo, sem perder governo
do pelame, e seguiu, ora subindo,
dando-me o senso de voltar pro inferno.

(*Inf.* XXXIV, 76-81)

O corpo felpudo e as asas correspondem a uma caracterização das figuras bestiais e do desconhecido, aos quais são associadas as formas animais do Diabo, que como vimos, é apresentado de diversas maneiras. O “rei do Inferno” não possui uma representação ideal, mas quase sempre é o oposto daquilo que é tido como bom pela religião cristã. Na *Divina Comédia*, ele carrega o peso de todos os pecados, sendo por isso a ponta do cone invertido que engloba esse ambiente. Ele é grotesco e animalesco porque sua queda do Paraíso celestial o deformou.

A intenção é verificar a apropriação do Inferno como um ambiente de punição, lar de demônios e do medo. Conseqüentemente, abordaremos a imagem deste ambiente como um local físico e concreto, o que será feito no próximo tópico.

Afinal, o que é Inferno? Qual a sua função? A origem etimológica da palavra nos oferece ideias para entender que o Inferno foi concebido e construído como um local real e físico e, portanto, como lugar geográfico e espiritual:

Ao contrário do que acontece no mundo dos mortos (> Além), todos os mortos no inferno levam uma vida de sombra. Em numerosas religiões é o lugar do castigo no além, o tradicional oposto do céu, o reino dos cruéis dominadores do outro mundo ou do diabo. Geralmente representado como lugar de calor insuportável ou de tormentos pelo fogo, raramente como lugar de frio gelado.

(BECKER, 2007, p.151)

Com uma dimensão ou local físico tomado pela escuridão, o Inferno está diretamente ligado ao Além. A ideia de oposição à luz é recorrente nas diversas mitologias do Inferno, onde a alma se perde e fica perambulando no nada, no frio, ou, na grande maioria das vezes, sendo atormentada pelo fogo (RUSSEL, 2003).

O Inferno medieval foi constituído de acordo com as diversas ideias que circulavam de boca em boca ou na própria literatura. Buscava-se uma resposta para o ato maligno, uma possível justiça que confortava e ao mesmo tempo repudiava. O

próprio fato de o homem não conseguir conhecer o local com seus próprios olhos alimentava o medo da justiça infernal e do desconhecido.

Chevaliere Gheerbrant (1986) analisa algumas das mitologias antigas com a finalidade de encontrar em cada uma delas a representação do Inferno. Citamos abaixo sua conclusão a respeito da definição de símbolo como um todo:

Es la pérdida de la presencia de Dios, y como ningún otro bien puede ya ilusionar al alma del difunto, separada del cuerpo y de las realidades sensibles, ésta sufre la desgracia absoluta, la privación radical, tormento misterioso e insondable. Es el descalabro total, definitivo, irremediable, de una existencia humana. La conversión del condenado ya no es posible; endurecido en su pecado, está perpetuamente fijado en la pena.
(CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.593)

É interessante que, na oposição entre o Inferno e o Paraíso, um acaba definindo o outro pela ausência: o Inferno é o não-Paraíso, sendo válido também o contrário. Após a morte, a alma pode cair em desgraça ou ser bem-aventurada. A filosofia do Além informa que a alma deve fazer o bem acima de tudo, caso contrário ela se perde e se afunda no nada. Este nada é o Inferno. De acordo com o cristianismo, Deus criou tudo e todos, o que nos faz pensar: seria o Inferno uma criação divina? De acordo com Russel (2003), o Inferno não é produto da divindade, mas é, justamente, a ausência de Deus, o nada, onde reinam os piores medos do homem, suas angústias e seus mistérios; ou seja, ele é, em seu todo, o desconhecido.

Segundo a mitologia cristã, o Inferno foi criado pela queda do “mais alto dos anjos” (RUSSEL, 2003, p.216), em razão do desrespeito para com seu Deus. Não sabemos ao certo qual foi e o porquê desse desrespeito, mas, de acordo com o pensamento medieval e com diversas interpretações deste mito, Lúcifer, um dos anjos de Deus, rebelou-se por orgulho, por desejar ser como o próprio Deus, ou seja, tirá-lo de seu trono celestial, “Em todos os comentários a partir de santo Agostinho, o pecado do Diabo foi o orgulho” (LINK, 1998, p.33).

De acordo com Link (1998), muitas ideias da narrativa bíblica não são muito bem explicadas em razão das diversas traduções e dos cortes que a Bíblia sofreu no decorrer da história: “a razão principal dessa diferença de que poucos têm

conhecimento é que a Bíblia não era a que conhecemos” (LINK, 1998, p.33). Se voltarmos ao mito, o ato do anjo Lúcifer foi um pecado, mas foi o ato de castigá-lo e jogá-lo na Terra que construiu esse reino de punição e sofrimento, como causa e consequência. De acordo com Link (1998), Santo Agostinho perguntou a si mesmo como o mal se originou, concluindo que Deus não criou o mal:

Na terceira parte de *A Cidade de Deus*, sua principal obra, santo Agostinho explica a origem das duas cidades, a cidade de Deus e a cidade do Diabo. Originalmente, diz ele, todos os anjos eram seres da luz, criados “para viver na sabedoria e felicidade. Alguns anjos, porém, afastaram-se dessa iluminação”. Se o Diabo é um anjo caído, ele tem de ter caído. [...] João de fato escreveu que “o Diabo vive pecando desde o princípio”, admite santo Agostinho, mas isso “deve ser entendido no sentido de que ele pecou não desde o princípio de sua criação, mas desde o princípio do pecado, pois o pecado principiou no orgulho”. (LINK, 1998, p.30)

O Inferno cristão foi fruto de um ato angelical que não condizia com os princípios de Deus: a divindade castigou o anjo e, de sua queda, surgiu o lar do sofrimento e do pecado. É um emaranhado de ações que impulsiona o surgimento desse local, que significa aquilo que o Paraíso e Deus não são: ele é o vazio, o medo, os vícios, os sentimentos e atos humanos que nos causam apreensão e nos levam a agir com maldade.

Do ano mil ao século XIV, os atos maldosos eram atribuídos às ações do Diabo (LE GOFF, 2005), cujo lar passou a tomar forma e significar caos, medo, destruição, sofrimento e punição. O Inferno passou a ser reconhecido como um ambiente no qual as leis mortais eram esquecidas e onde vingavam as leis do Cosmos. Nesse reino, o mal podia tudo.

O Diabo e o seu lar estavam presentes no cotidiano do homem medieval, como existência física, simbólica e moralizante: eles eram a referência do mal, sendo-lhes atribuídos os atos ruins. As muitas referências a esse lar de monstros e de sofrimento encontradas nas pinturas das catedrais correspondiam ao objetivo de alertar e mostrar ao crente o que poderia lhe acontecer no pós-morte, caso não cumprisse com a manutenção do bem comum, mais precisamente do bem cristão.

Se um ato fosse bom, provinha de Deus; se fosse mau, vinha do Diabo. No juízo final os bons irão para o paraíso e os maus serão lançados no inferno. Só muito tardiamente a Idade Média veio a tomar conhecimento do Purgatório [...]. (LE GOFF, 2005, p.154)

A ideia de que a alma viajaria para um dos ambientes do Além, de acordo com a sua conduta enquanto viva, era muito presente nas narrativas medievais das peregrinações ou das viagens. Afinal, para onde a alma iria? O que encontraria? Como seria sua vida eterna? Essa preocupação era corriqueira no imaginário do homem medieval, que constantemente buscava compreender tanto o seu mundo físico quanto o espiritual e, em consequência, a geografia e o funcionamento desse Além.

A *Divina Comédia*, a *Visão de Túndalo* (1895) e o *Juízo Final*⁴³, de Giotto, atribuíram formas aos setores espirituais e pensaram conjuntamente a sua cosmogonia e, evidentemente, expressavam um modo de pensar vinculado à mentalidade do período medieval. Ao investigar essas representações artísticas, encontramos pistas que nos auxiliaram no decorrer do estudo.

Quando escrevemos ou falamos, automaticamente produzimos um discurso, pois a oralidade e a escrita são instrumentos de propagação de ideias, e, dependendo de como sejam formuladas, estas se tornam grandes instrumentos de manipulação e de dominação. O homem ouve uma ideia, associa-a com os valores que possui e, dessa forma, produz um novo discurso, com o objetivo de continuar ou não a distribuição desse pensamento.

Bourdieu (1998) afirma que este discurso pode ser feito por um orador legítimo, ou seja, que possui legitimidade de agir e falar conforme as estruturas de pensamento ou instituições o permitam. O autor explica:

A especificidade do discurso de autoridade (curso, sermão etc.) reside no fato de que não basta que ele seja compreendido (em alguns casos, ele pode inclusive não ser compreendido sem perder seu poder), é preciso que ele seja reconhecido enquanto tal para que possa exercer seu efeito próprio. Tal reconhecimento (fazendo-se ou não acompanhar pela compreensão) somente tem lugar como se

⁴³Juízo Final, de Giotto - 1303-1305, afresco sobre parede, aprox. 8 x 9 m. Capela degli Scrovegni, Pádua. Imagem disponível em: <www.abcgallery.com/G/giotto/giotto17.html>. Acesso em: 25 mai. 2012.

fora algo evidente sob determinadas condições, as mesmas que definem o uso legítimo: tal uso deve ser pronunciado pela pessoa autorizada a fazê-lo, o detentor do cetro (skeptron), conhecido e reconhecido por sua habilidade e também apto a produzir esta classe particular de discursos, seja sacerdote, professor, poeta etc.; deve ser pronunciado numa situação legítima, ou seja, perante receptores legítimos [...] (BOURDIEU, 1998, p.91)

Dessa forma, o Inferno, como referência de lugar de punição - lugar quente, lar das chamas malignas que queimam a alma - e de demônios assustadores, estava presente nos discursos religiosos medievais de padres, bispos e detentores do saber eclesiástico. Sabemos que o discurso e sua apropriação pelo público podem adquirir proporções inimagináveis. No caso, as imagens do Inferno estavam presentes, existiam na representação medieval, tanto daqueles que produziam o discurso quanto daqueles que o ouviam, ou mais particularmente, dos que o liam (CHARTIER, 2002b).

A própria palavra “Inferno” significa submundo, mundo inferior. Sabemos que a ideia deste lar de punição e sofrimento provém de diversas conexões mitológicas que se iniciam no Oriente, principalmente, na mitologia egípcia. De acordo com Le Goff (1981), o Inferno egípcio era um ambiente muito sofisticado e impressionante. Em seu interior havia grandiosas muralhas e pórticos, lagos de fogo e pântanos lamacentos, para punir as almas:

E os castigos eram muitos e muito severos. Estas penas atingiam tanto o corpo como a alma. Eram tanto físicas como morais, marcadas pelo distanciamento dos deuses. Uma sensação essencial era a de encerramento e de prisão. Lá as penas eram sangrentas e os castigos pelo fogo numerosos e terríveis. (LE GOFF, 1981, p.37)

É notável a influência egípcia no que ficou conhecido como Inferno medieval. Ali também encontramos a distribuição das punições e das estruturas físicas do Inferno, de acordo com o pecado e sempre caracterizadas pela escuridão e pelo medo, como, por exemplo, os lagos de fogo e os pântanos (LE GOFF, 1981).

Além da influência egípcia, o Inferno cristão é muito parecido com o submundo grego. Este local, onde todas as almas possuíam um destino comum, se formos pensá-lo como um todo, seria o submundo ou Hades. Nele encontramos

também três ambientes destinados às almas, embora inseridos em um mesmo local: o Tártaro, os Campos Elíseos e O Campo dos Asfódelos. Aquele que mais se parece com o Inferno cristão é o Tártaro, uma região do pós-morte grego onde as almas malignas eram punidas pelo fogo, sendo o local caracterizado pela estrutura cavernosa. Para Le Goff (1981), a obra *Eneida* descreve as concepções greco-romanas do pós-morte:

Lá se encontra a descida por um vestíbulo que iremos encontrar muitas vezes, juntamente com o poço, no inferno-purgatório. Depois o campo dos mortos sem sepultura, o rio Estige, os campos de prantos e as últimas pradarias antes da bifurcação que, pelo caminho da esquerda, conduz ao Tártaro (Inferno) e pelo da direita e após se ter transposto as muralhas de Dis (Plutão, rei dos Infernos), leva aos Campos Eliseos, morada vagamente paradisíaca, atrás da qual há o bosque sagrado cercado por muros e por fim o rio do Esquecimento, o Letes. (LE GOFF, 1981, p.41)

Nesses sermões, eram narradas ou contadas histórias, denominadas *exempla*. Uma delas é a da *Visão de Túndalo* (1895), na qual se descreve o Inferno e se relata a viagem de um homem ao Além:

Nos manuscritos do século XII os tormentos vistos por Túndalo são divididos em oito lugares de tortura, Inferno Inferior e Paraíso (CAROZZI, 1994, p.597). Nos relatos do final da Idade Média, os antigos lugares de castigo são identificados como pertencentes ao Purgatório. Já o Inferno Inferior passa a representar o Inferno propriamente dito, local das punições perpétuas aos pecadores. A versão em provençal separa por títulos as experiências no Purgatório, Inferno e Paraíso. (ZIERER; OLIVEIRA, 2010, p.47)

Além dos *exempla* e dos mitos existentes no cenário medieval, das descrições constantes nos sermões, nos contos e nas histórias, o Inferno foi pintado nas grandes catedrais. No século XIII, por exemplo, Giotto pintou um belíssimo trabalho na *Capela di Scrovegni*, em Pádua, na qual ele retratou algumas imagens cristãs e os próprios ambientes do pós-morte (FERNANDES; MASCHIO, 2011).

“Giotto encontra-se entre os primeiros artistas medievais a ser patrocinado por uma burguesia urbana nascente, da qual partilhava certos valores, inclusive

sendo um homem bem-sucedido financeiramente [...]” (FERNANDES; MASCHIO, 2011, p.167). A famosa pintura intitulada *Juízo Final* oferece-nos uma imagem de como poderia ser o Inferno e até mesmo o Paraíso e o Purgatório.

Uma marca característica do Inferno de Giotto são as cores utilizadas na composição do ambiente do pós-morte, especialmente o vermelho e o preto. Quando olhamos essa pintura, automaticamente o Inferno se mostra mais tentador, justamente pelas cores utilizadas. Verificamos que Jesus Cristo está no centro da pintura e que o Inferno é representado com tonalidades vermelhas e negras, assim como os desenhos, que mostram diferentes punições e diferentes almas pecadoras.

Outra característica é que o pintor distinguiu o ambiente celestial do infernal pela contraposição de cores: o Paraíso é azulado e o Inferno, avermelhado: “Também contrapôs as cores de fundo, deixando o azul para identificar o Paraíso e o vermelho para o Inferno” (FERNANDES; MASCHIO, 2011, p.173). Nesse procedimento artístico manifesta-se a própria dualidade, ainda existente no século XIII, do bem *versus* o mal, da luz contra a escuridão.

A cor vermelha é muito presente nas representações do Inferno cristão, pois expressa tanto o fogo quanto o sangue, o que corresponde ao fato de que a ideia de queimar no fundo do Inferno, muito presente desde o início da Idade Média, tinha se fortalecido nos séculos XII e XIII. O fogo é uma característica constante, assim como a ideia de sangue como uma marca da punição e do tormento. O fogo foi e é um elemento utilizado na purificação da alma ou em rituais religiosos e pagãos.

De acordo com Le Goff (1981), este elemento é um símbolo sagrado. Como tal, aparece nos círculos de fogo, nos lagos ferventes, nos anéis de chamas, correspondendo à ideia de que ele rejuvenesce e revitaliza, sendo, portanto, diferente do fogo da pira (LE GOFF, 1981). No Inferno, a presença do fogo é ligada à ideia de sofrimento, de medo e de impossibilidade de salvação.

As diversas formas do Inferno constituem o então conhecido ambiente do pós-morte cristão. No Ocidente, no período em que predominou a atividade cristã, os ambientes do pós-morte sofreram diversas mudanças, constituindo-se como locais sublimes e sobrenaturais, nos quais a alma estendia-se para uma localização exterior à carne. Não deixavam, portanto, de ser lugares com fronteiras e territorialidade. Ao Inferno são atribuídos os medos da sociedade, os medos do homem com corpo e alma; a punição e o sofrimento são suas características.

Compõem o Inferno de Dante outros mitos do mundo inferior e da punição, os quais o tornam um local geográfico e mitológico.

2. A geografia do Inferno dantesco

Neste tópico, descreveremos o Inferno como apresentado por Dante. Como são inúmeras as simbologias em cada um dos círculos, decidimos centrar a pesquisa naquele que encontramos mais representações simbólicas. Assim, neste capítulo, utilizando o conceito de representação de Chartier (2002b), descreveremos os nove círculos do Inferno e nos deteremos, no próximo capítulo, ao sétimo círculo, o círculo da violência. Inicialmente, apresentaremos os conceitos e faremos uma breve, mas necessária, discussão sobre a moralidade e os pecados referidos na *Divina Comédia*.

Como foi dito, os conceitos trabalhados neste tópico têm como base os estudos de Roger Chartier. Para este pesquisador, o conceito de representação não pode ser separado e apresentado sem aquele que lhe dá vida: a apropriação. Estes conceitos apresentam as estruturas que, por meio das práticas, moldam e dão significado aos pensamentos de determinado grupo social. É esta a maneira como os indivíduos procuram explicar o mundo em que vivem. A esse respeito, afirma Chartier:

A apropriação, como a entendemos, visa uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os produzem.(CHARTIER, 2002b, p.68)

O verbo pronominal *apropriar-se* significa receber e interiorizar as representações das estruturas de pensamento. Destarte, a representação encontra-se nas sociedades como forma de pensar os símbolos que estão presentes na mentalidade do homem, os quais explicam e organizam as maneiras de entender o mundo. Este conceito torna possível compreender as simbologias dos círculos do Inferno dantesco e quais as representações coletivas que lhe são atribuídas. Por meio das relações, dos conflitos e das tensões presentes no poema, podemos compreender as formas e os métodos que moldaram a realidade desse mundo:

“considerando que não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo” (CHARTIER, 2002b, p.66).

Dessa forma, entendemos que o Além medieval foi apropriado pelo discurso cristão a partir do ano mil com o intuito de ampliar o conhecimento dos leigos e promover um comportamento adequado para a ascensão ao Paraíso. Alguns relatos interpretados como verossímeis foram pronunciados nos sermões e passaram a fazer parte do discurso religioso da Igreja Cristã. Já mencionamos a *Visão de Túndalo*, cuja importante função é abordada por Zierer e Oliveira:

Os *exempla* eram apresentados por pregadores religiosos com o objetivo de conversão. A narrativa conta a trajetória de um cavaleiro pecador, Túndalo, que fica como que morto pelo espaço de três dias quando empreende, acompanhado por um anjo, uma viagem do Inferno ao Paraíso para que se arrependesse dos pecados e passasse a levar uma vida virtuosa.(ZIERER; OLIVEIRA, 2010, p.44)

Algumas dessas narrativas eram lidas à população de fiéis com o objetivo de inserir e fixar a existência de monstros, demônios e do próprio Diabo na mentalidade do homem medieval.

Comuns na história e relacionadas à temática das viagens ao Além, essas narrativas descrevem os ambientes e os seres ali encontrados. A *Odisseia*⁴⁴ de Homero é um exemplo dessa narrativa produzida na Antiguidade, mas seu objetivo era diferente do das produzidas na Idade Média. Diferentemente da busca pela idealização de um herói valente e destemido ou de suas conquistas, o intuito, no medievo, era alertar para as consequências que a alma enfrentaria se agisse ou não de acordo com a doutrina cristã.

Tais narrativas influenciaram Dante Alighieri na escrita da *Divina Comédia* (ZIERER; OLIVEIRA, 2010) e, por isso, antes de descrevermos o Inferno, consideramos necessário compreender a moralidade presente nessa obra, já que é com base nessa moralidade que o poeta compõe e caracteriza cada um dos círculos.

⁴⁴ HOMERO. *Odisseia*. versão para eBook. São Paulo: Atena Editora, 2009.

No Canto XI, o protagonista da epopeia, Dante, fica incomodado com o sistema de divisões e com o funcionamento do Inferno e dirige-se a Virgílio com a seguinte questão:

[...] mas dize: aqueles que enloda o palude,
ou arrasta o vento, ou açoita a tempestade,
e os do mútuo motejo em choque rude,

por que não ficam na rubra cidade
para o castigo, se Deus tem-lhes ira?
e, se não tem, pra que a sua adversidade?
(*Inf. XI, 70-75*)

Nessa passagem, fica claro que o personagem Dante não compreende a divisão dos pecados: por que os violentos contra Deus estão no sétimo círculo do Inferno e não junto com os hereges na “rubra cidade”, na cidade de fogo, ou seja, na Dite, localizada no sexto círculo? Se a violência pode ser dirigida a Deus, então, pela sua ira, ele castigaria os pecadores; mas e se ele não fosse dominado pela ira? Por que a divisão das punições e dos pecados? As perguntas são dirigidas ao poeta romano, Virgílio, que as responde da seguinte maneira:

Não lembras a lição precisa e plena
na qual a tua antiga *Ética* trata
destas três transgressões que o Céu condena:

incontinência, malícia e a insensata
bestialidade? A Deus a incontinência
menos ofende, e clemência resgata.

Se repensares nessa antiga ciência
e também recordares quem é aquela
gente que lá padece penitência,

verás por que separada quis tê-la
destes réus e, por menos o irritar,
o divino Poder menos flagela’.
(*Inf. XI, 85-90*)

Virgílio relembra a Dante as três transgressões, a incontinência, a malícia e a bestialidade, relacionando-as com o vício, a incontinência e a bruteza, analisados

por Aristóteles em sua obra *Ética a Nicomaco* (1991): “salientando que as disposições morais a ser evitadas são de três espécies: o vício, a incontinência e a bruteza” (ARISTÓTELES, 1991, p.142).

Ao analisar a divisão dos círculos do Inferno dantesco, percebemos a preocupação de Dante com as disposições morais citadas pelo filósofo grego, as quais deveriam ser evitadas. Ainda para Aristóteles (1991), o contrário destas transgressões seriam a virtude, a continência e a virtude heroica ou divina, contrária à bruteza ou bestialidade. Para estabelecer esta classificação moral dos pecados “Dante partiu de autoridades que respeitava, nesse caso Aristóteles, Cícero e Tomás de Aquino, mas organizando seu próprio esquema” (FRANCO JUNIOR, 2000, p.69).

A divisão dos nove círculos, compostos de quatro categorias, é orientada pela ideia aristotélica de moralidade. Do segundo ao sexto círculo, os pecados são produtos da incontinência; no sétimo círculo eles são originários da violência; no oitavo círculo, da fraude; e no nono, da traição. Os pecados produzidos pela incontinência são, do segundo círculo em diante, luxúria, gula, avareza, ira e heresia; e os pecados da violência bestial são homicídio, suicídio e blasfêmia; depois temos os fraudulentos e, no último círculo, os traidores (*Inf. I-XXXIV*).

A ética aristotélica está presente em Tomás de Aquino e posteriormente em Dante. Para o filósofo grego (1991) e São Tomás de Aquino (1988), as ações do homem visam atingir um fim que culmina no bem, sendo que a virtude intelectual, ou razão, é o meio para se atingir tal finalidade. A divisão dos pecados no Inferno relaciona-se às transgressões morais e, em grande parte, corresponde aos vícios, aos conhecidos sete pecados capitais. Para o filósofo grego, o vício é o excesso ou a deficiência de uma ação ou sentimento humano, enquanto a virtude é a mediania, o meio-termo entre o excessivo e a falta de algo; e a conduta humana seria considerada uma virtude se o homem praticasse a ação sem exageros, como, por exemplo, nós nos tornamos bons praticando atos bons. Assim, para o filósofo,

[...] a virtude moral é um meio-termo, e em que sentido devemos entender esta expressão; e que é um meio-termo entre dois vícios, um dos quais envolve excesso e o outro deficiência, e isso porque a sua natureza é visar à mediania nas paixões e nos atos. (ARISTÓTELES, 1991, p.44)

Além do sistema moral, podemos pensar sobre a numerologia presente na *Divina Comédia*. Já sintetizamos a própria simbologia presente no número 3, que aparece tanto na estrutura do poema quanto na geografia do Além, relacionada ao seu múltiplo, o número 9. Por que nove círculos infernais? Neste caso, parece-nos que, para Dante, o número nove simboliza o número três por ser seu múltiplo, mas também é o número de pecados do Inferno e o número de divisões no Paraíso (FRANCO JUNIOR, 2000).

A própria ideia de uma divisão circular do ambiente infernal não nasce com Dante. Esta cosmogonia do Além é encontrada tanto no Oriente, na religião muçulmana, quanto nas Américas, na mitologia asteca. No segundo capítulo, já falamos um pouco da influência da obra oriental *Kilab el Isra*, a qual narrou e descreveu um Além dividido em círculos concêntricos. Na mitologia asteca, o destino da alma situava-se em ambientes cosmológicos e, no “Inferno” asteca⁴⁵, particularmente, encontramos também a divisão em círculos contida na *Divina Comédia* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.592).

Como analisamos no capítulo I, Dante Alighieri foi marcado pelo misticismo do período medieval, em cujo sistema aparecem diversos números encontrados na Bíblia: “A Bíblia incitava vigorosamente a interrogar-se sobre o significado simbólico, e mesmo ontológico, dos números.” (BEAUJOUAN, 2006, p.294). Por isso, não se deve pensar que, na sociedade cristã medieval, as citações numéricas presentes na Bíblia fossem apenas atribuições quantitativas. Isso não justificaria essa presença nem a minuciosa escolha numérica.

Estudos sobre o significado das simbologias presentes nos números já tinham sido feitos, no século IX, pelo abade Rábano Mauro, de Fulda, e, anteriormente (século V), por Santo Agostinho. Dante viveu um momento em que a representação coletiva dos números estava unida ao saber eclesiástico. Isto justifica seu cuidado ao escrever e estruturar a *Divina Comédia*, reiterando tantas vezes, de forma literal e metafórica, o número 9 e o número 3 (FRANCO JUNIOR, 2000). Com relação ao significado do número 9, compartilhamos da ideia de Franco Junior, que escreve:

⁴⁵ “En la cosmología azteca, los infiernos están situados en el norte, país de la noche, llamado <el país de las nueve llanuras> o de los nueve infiernos. Todos los humanos, a excepción de ciertas categorías, héroes sacralizados, guerreros muertos en el combate o sacrificados, mujeres muertas en el parto, niños nacidos muertos, vienen de los infiernos y vuelven a ellos guiados por el perro psicopompo. Después de haber atravesado los ocho infiernos, alcanzan el noveno y último, donde naufragan en la nada (soup).” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.592)

Dessa forma a importância do 9 é ser um triplo ternário, isto é, um número que sem nenhum outro se reproduz. Beatriz foi sempre acompanhada pelo número 9 para fazer compreender que ela era um 9, isto é, um milagre cuja raiz é somente a miraculosa Trindade (VN 29). Não por acaso, Dante encontrou-a pela primeira vez aos 9 anos de idade e pela segunda aos 18. Abalado pela morte do pai de Beatriz, o Poeta ficou doente por nove dias. Ela própria morreu na nona hora do nono mês da nona dezena de anos do século (ou seja, setembro de 1290). Ademais, não é preciso lembrar, o Inferno e o Paraíso estavam divididos cada um deles em nove partes. A viagem do Poeta, desde que se perdeu na selva escura até alcançar a Divindade, durou nove dias. (FRANCO JUNIOR, 2000, p.87)

Podemos inferir, portanto, que Dante dividiu o Inferno em nove partes, porque era influenciado pela simbologia do número 9 e pelo misticismo numerológico. Estas partes não seriam construídas apenas como produto da simbologia do número 9, mas também de acordo com os pecados que o poeta atribuía a cada um dos círculos. Os pecados mais conhecidos no medievo foram os capitais, em número de sete: gula, avareza, preguiça, soberba, inveja, ira, luxúria. Na Idade Média, eles eram compreendidos como vícios capitais, ou seja, o exagero das ações humanas. No Inferno de Dante, também estão distribuídos esses pecados.

No século XIII, a civilização cristã tinha apreendido melhor a visão de pecado e Dante Alighieri pôde se apropriar das diversas leituras pregadas sobre ele e representá-las em sua obra. Nesse período, o pecado estava classificado: não estava em jogo apenas seu sentido genérico, mas também o tipo de pecado cometido:

Classificar os pecados significa conhecê-los, isto é, determinar-lhes a natureza, a gravidade, as relações recíprocas, mas significa também reconhecê-los a cada vez que se apresentam no cotidiano da experiência pessoal ou da prática pastoral.
(CASAGRANDE; VECCHIO, 2006, p.344)

Dante não estava olhando para o pecado como uma categoria uniforme, ele compreendia sua dimensão. Assim, nomeou as formas do pecado e as utilizou como ponto essencial tanto para a estrutura do Inferno quanto para as suas punições. Fez ainda mais: reconheceu o pecado naqueles a quem conhecia e determinou a

gravidade dos seus atos. No século V, o teólogo Cassiano aperfeiçoou o sistema de classificação dos pecados e, mais tarde, Gregório Magno também o readaptou (CASAGRANDE; VECCHIO, 2006). Apesar de sofrer grandes mudanças no decorrer da Idade Média, foi o esquema gregoriano que perdurou até o final do período. Nesse sistema, encontramos os pecados capitais, dos quais identificamos os oito principais: o orgulho, a vaidade, a inveja, o cólera, a preguiça, a avareza, a gula e a luxúria. (CASAGRANDE; VECCHIO, 2006).

Para cada um desses pecados existia uma determinada punição, correspondente à sua gravidade. Os sermões registram a preocupação de pregar a figura de um Deus, “cuja justiça predominava sobre a misericórdia” (DELUMEAU, 2003 p.14). De acordo com o cristianismo, apenas uma pequena parcela da humanidade passará pela porta estreita do Paraíso, pois o homem é culpado pelo pecado original de Adão e Eva: “o número de eleitos permanecerá pequeno e a humanidade inteira merece o inferno pelo pecado original [...]” (DELUMEAU, 2003, p.564).

Assim, a civilização cristã buscava a redenção, cuja possibilidade residia na boa conduta e na confissão dos pecados. Os clérigos afirmavam que o cristão devia reconhecer seu pecado e confessá-lo para o sacerdote; mais, que todos os pecados deveriam ser confessados e cada um deles possuía uma determinada punição, a qual era medida de acordo com a sua gravidade:

Reconhecer seus pecados e medir-lhes a gravidade pela apreciação das circunstâncias que os acompanham; definir individualmente suas consequências e os remédios possíveis; estabelecer suas práticas de expiação ou de reparação; conhecer sua difusão em determinados meios, em tal ou tal categoria social; conter sua proliferação evocando as punições terrenas ou as do Além: estes objetivos da nova pastoral são para o historiador meios privilegiados de descrever uma cultura do pecado.
(CASAGRANDE; VECCHIO, 2006, p.349)

O sistema gregoriano dos pecados e da diferenciação das punições estão presentes na obra de Dante, ou seja, seu Inferno é estruturado de acordo com a moralidade da época. Assim, foi envolvido nos acontecimentos de seu cotidiano e no contexto dominado pela doutrina cristã, com o desejo de voltar a Florença e a revolta

de ter sido exilado que Dante escreveu a *Divina Comédia*. De acordo com Carmelo Distante,

[...] 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 o nosso autor deveria sentir a necessidade de compor uma obra visando salvar a humanidade do abismo do pecado em que esta lhe parecia ter caído. (DISTANTE, 2008, p.11)

Todorov (2006) afirma que devemos compreender a obra literária não como existente por si só, mas como resultado de uma influência social e cultural resultante das obras do período e das ideias que eram transmitidas pelas instituições, bem como à luz das próprias obras anteriores ou posteriores que o autor estudado publicou.

As obras são resultantes de diversas influências; a maior delas é o contexto e o enredo da história, ou seja, aquilo que as diferencia e lhes dá destaque, isto é, que nos dá estranheza (BLOOM, 2001). Por isso, como explicado anteriormente, são tão importantes para a pesquisa historiográfica.

No começo da jornada, Dante personagem encontra-se em uma floresta escura, algo que pode ser associado ao seu exílio. Nesse local, uma alma aparece e, identificando-se como Virgílio, o poeta romano, apresenta-se como seu guia. Enquanto caminham, ele descreve os lugares e as punições e orienta Dante na jornada. No Inferno, estão representadas as características punitivas destinadas às almas pecadoras, os demônios que controlam os instrumentos de punição e a rigorosa hierarquia dos pecados. Afirma Russel:

Demônios usam tridentes, forcados, ganchos e outros instrumentos de tortura; o emprego espantoso deles no inferno como executores dos malditos era uma das cenas mais comuns em que apareciam (RUSSEL, 2003, p.204).

Ao aceitar a proposta da viagem, Dante chega ao portal do Inferno, onde vê uma mensagem: “Deixai toda esperança ó vós que entraís” (*Inf.* III, 9). Esta mensagem está escrita no alto do portal que os peregrinos atravessam, indicando que o Inferno é um local de desesperança. Na concepção do autor, a alma teria a vida terrena para provar ser boa ou má, ou seja, para escolher sua própria conduta. Esta conduta delimitaria o resultado do julgamento do pós-morte. Além de ser um local de punição, o Inferno de Dante é tenebroso e escuro:

Tão escuro era aquilo e nebuloso
que, por mais que eu fincasse o olhar a fundo,
o que eu visse restava duvidoso.
(*Inf.* IV, 10-12)

Logo na entrada do Inferno está o átrio, onde são punidos os ignavos, aqueles que não praticaram o mal, mas, por preguiça, relaxaram na prática do bem (MAURO, 2008). Nesse mesmo local, Dante personagem narra sua primeira impressão do Inferno:

Gritos, suspiros, prantos lá encontrei
que ecoavam no espaço sem estrelas,
pelo que no começo até chorei.

Diversas línguas, hórridas querelas,
brados de mágoa, irrupções de ira
com estalar de mãos em suas sequelas,

formavam um tumulto que regira,
no intemporal negrume, sem parada,
qual turbilhão que areia em torno atira.
(*Inf.* III, 22-30)

Nessa passagem, o Inferno é descrito como um ambiente escuro, ou, nos termos do personagem, um “intemporal negrume”. Ao atravessar a porta do Inferno, ele ouve “Gritos, suspiros, prantos [...]” (*Inf.* III, 22), os quais lhe trazem tristeza. Em meio aos gritos e prantos, havia também “irrupções de ira”, ou seja, os sinais de

tristeza estavam em conjunto com os gritos de ira, que indicavam o desespero das almas, confirmando que a desesperança caracterizava o Inferno.

Ao passar pelo átrio do Inferno, os dois personagens chegam às margens do rio Aqueronte, onde esperam pelo barqueiro Caronte, que os levará adiante. No caminho, o barqueiro, um velho com cabelos brancos, gritava à margem: “[...] Almas ruins! castigo eterno/ pra vós Abandonai do céu o anelo;/ vim levar-vos, pra lá desta corrente,/ à treva sempiterna, ao fogo e ao gelo.” (*Inf.* III, 84-87). O termo *sempiterna* denota que as trevas e o negrume do Inferno seriam eternos. A escuridão é a primeira etapa do Inferno: conforme os peregrinos descem aos círculos subsequentes, passam pelo fogo e depois pelo gelo.

Ao atravessar o primeiro rio do Inferno, eles se deparam com o primeiro círculo, também conhecido como Limbo. Os sons descritos pelo personagem se modificam: o primeiro círculo difere do átrio infernal. Aqui ele não ouve gritos e prantos, mas suspiros: “Sons aqui eu não pude perceber/ de pranto, só de suspiros, mas bastantes/ para aquela aura eterna estremecer” (*Inf.* IV, 25-27). Os suspiros são resultado da mágoa das almas ali presentes: “Só mágoa era, sem penas torturantes” (*Inf.* IV, 28).

O primeiro é o maior dos círculos e Dante o descreve como “selva de espíritos espessa” (*Inf.* IV, 66). Ao passar pela multidão, os peregrinos encontram um nobre castelo, onde estão aqueles que nasceram antes de Cristo e os que não foram batizados. A diferença entre a selva de espíritos e o castelo é o caráter e a importância daqueles que ali se encontram: Dante afirma “de ser de honrosa gente a habitação” (*Inf.* IV, 72). Entre os que habitam este local estão Aristóteles, Platão, Ptolomeu, Heráclito, Eneias, Homero⁴⁶ e a alma de Virgílio. Este é o círculo mais leve do Inferno.

Aqui a punição é psicológica, ou seja, os moradores deste círculo precisam se acostumar com a ideia de não poderem conhecer o Paraíso. No Canto IV, Virgílio explica para Dante qual foi a punição das almas do primeiro círculo:

Meu mestre a mim: ‘Não te ouço perguntar
que espíritos são esses que tu vês:
eles, te explico antes de mais andar,

⁴⁶Para conhecer todos os nomes citados por Dante recomendamos a leitura do Canto IV do Inferno. ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia: Inferno**. São Paulo: Editora 34, 2008.p.43-48.

não pecaram, mas não têm validez,
sem batismo, seus méritos, e isto
faz parte dessa fé na qual tu crês;
(*Inf. IV*, 31-36)

Como vimos, a geografia do Inferno dantesco é organizada de acordo com os pecados, sendo que dos quatro pecados graves, a incontidência está presente do segundo ao sexto círculo, a violência encontra-se no sétimo, a fraude no oitavo, que se divide em dez fossos, e a traição está no nono e último círculo.

Ou seja, é a partir do segundo círculo que os pecados graves tomam forma e preenchem o reino infernal. Nesse círculo, encontramos os pecados cometidos sem culpa, ou seja, inconscientemente, os quais vão até o quinto círculo. Dante e Virgílio se deparam com a figura de Minós, uma espécie de juiz do Inferno. Ele ouve as confissões dos danados e os distribui pelos círculos, de acordo com o número de voltas com que ele se enrola em sua cauda (*Inf. V*, 4-12). Dante lamenta: “tristes sons começo a perceber” (*Inf. V*, 25) e descobre que tais sons devem-se ao encontro de ventos opostos, onde estão os luxuriosos, condenados ao turbilhão de vento constante que arrasta os pecadores. Assim, nesse segundo círculo, estão representados o tribunal do Inferno e os castigos atribuídos aos luxuriosos.

Conforme os peregrinos descem pelos círculos, as punições pioram e o espaço se restringe, como afirma o próprio Dante:

Do círculo primeiro fui descendo
ao segundo, onde o espaço se restringe,
e cresce a dor, em brados irrompendo.
(*Inf. V*, 1-3)

No terceiro círculo, onde estão os gulosos, o monstro Cérbero, um cão de três cabeças, espanca os danados, os quais estão jogados na lama sob uma chuva incandescente (*Inf. VI*, 7-12). O cão Cérbero é descrito de uma maneira grotesca: um monstro grandioso com barba negra e olhos escarlate, possuidor de três cabeças que latem e incomodam os peregrinos com a sua raiva. Suas garras são asquerosas e dilacerantes e ferem as almas gulosas. O ambiente deste círculo é caracterizado pelo odor e horror da punição:

Grosso granizo, neve, água inquinada
 pelo ar tenebroso se reversa;
 fede a terra por eles encharcada.
 (*Inf. VI, 10-12*)

Nesse círculo, os peregrinos andam pela terra molhada que resulta da “maldita/ eterna chuva, gélida e pesada em monótono ritmo precipita” (*Inf. VI, 7-9*). Dante e Virgílio caminham entre as almas e se desviam do cão Cérbero, que, ao “[...] ganir, tão forte atroa/ as almas que à surdez dariam bom grado” (*Inf. VI, 32-33*). Para descrever o círculo da gula, Dante utiliza os seguintes termos: a lama é “suja” e “fede”; a chuva é “maldita” e “pesada”.

No quarto círculo, onde estão os avaros e os pródigos, os peregrinos conhecem o demônio Plutão, que guarda a entrada. Esse monstro é uma referência ao deus Hades ou Plutão da mitologia greco-romana: líder e senhor do submundo (MAURO, 2008). Os pecadores estão divididos em dois grupos, cada qual perfazendo a meia-volta do círculo em sentidos contrários; quando se encontram, retornam pelo caminho até se chocarem novamente (*Inf. VII, 25-30*).

Depois de os personagens passarem pelo quarto círculo, cortam o caminho para a outra borda, “onde há uma fonte que fervendo banha/ uma vala que nela se inicia” (*Inf. VII, 101-102*). Esta é a nascente do rio Estige, descrito por Dante da seguinte forma:

A água bem mais preta que castanha,
 e nós, acompanhando o seu talude,
 fomos descendo uma vereda estranha
 (*Inf. VII, 103-105*)

Quando Dante e Virgílio chegam à beira do rio Estige, veem ao lado uma torre que troca sinais luminosos com uma segunda mais distante. O sinal é um aviso para o barqueiro Flégias buscar a alma dos culpados, assim os peregrinos passam pelo Estige. Nesse rio, que compõe o quinto círculo do Inferno, estão os irados: amontoados, eles lutam por espaço dentro do rio. Embaixo dos que estão na superfície, há mais danados, os quais fazem a água borbulhar.

que embaixo d'agua há gente que suspira,
fazendo-a borbulhar, e o não duvida,
masto diz, teu olhar se em torno mira.
(*Inf.* VII, 118-120)

No sexto círculo, fica a cidade de Dite (nome atribuído a Lúcifer). Descendo do barco de Flégias, eles caminham pela borda do rio Estige e, ao longe, avistam a entrada da cidade de Dite. Ela é contornada por um brejo ou pântano com grande fedor e guardada por alguns demônios. O guia de Dante assim a descreve: “Este paul, que grão fedor descerra,/ circunda toda a cidade doente” (*Inf.* IX, 31-32).

Os peregrinos são impedidos de prosseguir sua viagem pelos demônios, pelas Fúrias e pela arte da Medusa. No entanto, um ajudante do Céu abre o portal de Dite, permitindo que eles prossigam. A cidade estabelece a divisão entre os condenados que pecaram inconscientemente e aqueles que o fizeram conscientemente.

Os peregrinos atravessam o brejo e entram na cidade de Dite, passando entre suas muralhas. Neste círculo, estão os hereges, inseridos em grandes tumbas de fogo desprovidas de tampas, onde queimam eternamente (*Inf.* IX, 115-133). A reação de Dante é comparar o local onde estão as tumbas com alguns locais que conhecia: “Como em Arles, onde o Ródano emaranha-/se, e como em Pola, perto de Carnaro,/ que a Itália cinge e suas divisas banha,/ onde as tumbas infundem desamparo/ à paisagem” (*Inf.* IX, 112-116). Os peregrinos andam pelo caminho que divide a cidade de Dite dos demais círculos; “passando entre a muralha e as sepulturas / o Mestre meu, e eu o acompanho.” (*Inf.* X, 2-3).

Na entrada do sétimo círculo, os peregrinos se encontram com o Minotauro de Creta, seu guardião. Este círculo possui uma peculiaridade: divide-se em três giros. O pecado grave aqui representado é o da violência. Dante afirma que este ato poderia ser realizado de três formas: homicídio, suicídio e violência contra Deus. Ele e Virgílio descem para este círculo com dificuldade. No Canto XII, o poeta descreve o local para o qual estão descendo:

Como essa derrocada que na beira
Do Ádige tombou, de Trento aquém,

por terremoto ou falha de barreira;

que, desde o topo desabado, vem
até à planície numa abrupta cava
que não presta passagem pra ninguém,
(*Inf.* XII, 4-9)

O primeiro giro é o rio Flegetonte, de sangue fervente, onde estão os homicidas, tiranos e ladrões. O segundo giro é a floresta dos suicidas, os quais caem como sementes e tornam-se árvores que são arranhadas por hárpias. O terceiro giro é o areão ardente, onde estão os violentos contra Deus: sodomitas, blasfemos e usurários. No quarto capítulo, analisaremos este círculo mais detalhadamente.

No oitavo círculo, também chamado de Malebolge, encontram-se os fraudulentos. A palavra Malebolge, literalmente, significa maus bornais (MAURO, 2008). Dante descreve este círculo em quatorze cantos, que vão do canto XVIII ao canto XXXI. Não detalharemos todas as punições e os pecados, faremos apenas a representação do ambiente do oitavo círculo.

Ele é dividido em dez fossos ligados por meio de pontes: “O lugar que no inferno se nomeia/ Malebolge é de pedra de ferrenha/ cor, como a encosta que todo o rodeia.” (*Inf.* XVIII, 1-3). Os fossos são separados por diques, cada um dos quais possui uma ponte de pedra que interliga um fosso ao outro desde o primeiro até o décimo (MAURO, 2008). Esses fossos ou valas são grandes e fundos, os dez estão representados como círculos concêntricos. A diferença entre eles é a categoria da fraude e a punição praticada. De acordo com Dante:

Qual os castelos pra guarda segura
fossos mais fossos cingem os bastiões,
aqui aparentam a mesma figura

essas vala, co’ as mesmas formações.
E como em tais castelos, da soleira
até o limite externo, há pontilhões,

aqui há pontes que desde a penhasqueira
atravessam as ribas e os valados,
até à cava onde os liga a última beira.
(*Inf.* XVIII, 10-18)

Na última beira do oitavo círculo, Dante se assusta com algumas figuras, que lhe parecem grandiosas torres, mas Virgílio logo esclarece: “saiba que não são torres, mas gigantes;” (*Inf.* XXXI, 31). Estes gigantes estão ao redor do fosso que dá entrada para o nono círculo e são vistos apenas da cintura para cima. Eles conhecem o gigante Nemrod, Efialte e Anteu⁴⁷. Este último apanha os peregrinos e os coloca na entrada do nono círculo.

O nono círculo é dividido em quatro partes: Caína, Antenora, Ptolomeia e Judeca. Os rios do Inferno⁴⁸ deságuam nesse círculo e formam o lago Cocito, totalmente congelado. Nesse lugar, de acordo com Dante, são punidos os quatro modelos de traidores. Em Caína, estão os traidores de parentes, os quais ficam com a cabeça e o tórax fora do gelo; na Antenora, estão os traidores políticos, com apenas as cabeças para fora do gelo; a Ptolomeia é o lugar dos traidores de hóspedes, os quais estão com o rosto para fora; a última esfera é a Judeca, onde estão os traidores de reis e mestres, submersos totalmente no lago de gelo. No fundo do lago, encontramos Lúcifer, submerso da cintura para baixo, com grandiosas asas e três cabeças, mastigando em cada boca um dos três traidores: Judas, Brutus e Cássio. Quando Dante e Virgílio andam por esse círculo, mais precisamente em Judeca, descrevem a natureza desse frio e do ambiente punitivo:

Como, quando uma densa névoa espira,
acreditamos ver, ou se anoitece,
um moinho que ao longe o vento gira,

pareceu-me que engenho igual movesse
o vento aqui, e atrás do meu cordial
Mestre acheguei-me, que me protegesse

Já estava, árduo é o contar no metro usual,
onde as almas no gelo estão submersas,
transparecendo qual palha em cristal.
(*Inf.* XXXIV, 4-12)

⁴⁷Nemrod foi o construtor da torre de Babel, Efialte desafiou Júpiter e tentou alcançá-lo sobrepondo duas montanhas e Anteu foi o gigante que não participou da Titanomaquia contra Júpiter e por isso não foi acorrentado no Inferno de Dante. (MAURO, 2008)

⁴⁸ Do primeiro ao nono círculo os rios do Inferno são: Aqueronte, Estige, Flegetonte e Cocito.

O vento gélido não provém necessariamente do moinho que Dante menciona nessa passagem, mas dos três pares de asas de Lúcifer, os quais se movimentam com tamanha força que produzem um vento frio constante. Não devemos nos esquecer de que o Inferno de Dante é resultado da queda de Lúcifer e, por isso, é afunilado desde a superfície até o centro terrestre, ou seja, é fundo e para dentro, ao contrário do Paraíso, representado para cima e fora.

Podemos, assim, pensar como Russel: “[...] quando somos desviados pela ilusão e pelo falso prazer, ficamos mais pesados, por pecado e estupidez, e nos afundamos para baixo e para dentro, longe de Deus [...]” (RUSSEL, 2003, p.209). O pecado é um fardo pesado e, quanto mais peso, mais para o fundo nos direcionamos, até chegarmos ao último e pior dos círculos. Os danados são atraídos para baixo, como resultado de seus vícios e maldades.

Na mitologia celta, encontramos ideias semelhantes a um Inferno gelado. O nono círculo é frio, ao contrário do que estamos acostumados a ouvir a respeito de um Inferno interiorizado por chamas e um grande calor. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986), na mitologia celta existia no mundo dos mortos um Inferno gelado:

Algunos textos religiosos bretones-medios mencionan el infierno como an ifernyen, el infierno helado. Esta expresión estan contraria a las normas usuales que se la debe considerar como una reminiscencia de antiguas concepciones célticas relativas al no ser. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 592)

O Inferno dantesco é a representação de uma sociedade consumida pelo medo, pelos pecados e pelas severas punições, é o silêncio de um suspiro antes do mergulho profundo. O Inferno é a figura de antigos desejos que, em sua totalidade, resultam no vício e por fim acabam se associando ao mal. Os danados são devorados pela hereditariedade do pecado original, que os consome neste lar de fogo, desespero, morte e medo. Os sete pecados capitais estão presentes nos círculos do Inferno dantesco e, colocados de forma categórica e hierárquica, representam a organização de um ambiente do Além-Túmulo, caracterizado pelas punições, pelos pecados, pelo sofrimento e pela desesperança.

Dante mostra-se um poeta provido de imensa cultura, se comparado aos homens de seu tempo, favorecendo uma análise das diversas preocupações políticas e religiosas contidas em sua obra magna. O Inferno de Dante, muito mais que uma viagem para as profundezas do mal e de seus agentes, é uma representação dos pensamentos do homem medieval do Ocidente e daquilo que foi aceito e tido como explicação para o desconhecido e, principalmente, para as ações indignas do homem. É uma fonte que dialoga com a mentalidade do homem medieval e mostra seus temores diante do grande mal: a incontinência, a violência, a fraude e a traição - conceitos que dão vida ao ambiente maligno: lar de bestas, demônios e danados, sob a ordem daquele que é denominado por Dante o “rei do Inferno”, o próprio Diabo.

Capítulo IV

Do Flegetonte ao areão ardente: a representação do sétimo círculo do Inferno

1. O pecado e sua distribuição em Dante

Os círculos do Inferno e as cornijas do Purgatório funcionam de acordo com a forma do pecado. A divisão desses ambientes mostra ao leitor ou ouvinte medieval como o pecado e a virtude estão dispostos no Além. Mesmo que no Paraíso sejam mostradas as virtudes conquistadas pela alma, o sistema precisa lhe mostrar o que foi necessário para que ela tenha atingido seu esplendor: o perdão, a absolvição do pecado e as boas ações.

Neste momento, dialogaremos sobre a representação do pecado em Dante, discutindo o papel do pecado original e das divisões dos demais pecados na obra *Divina Comédia*. Demonstraremos que os pecados são elementos estruturais de cada ambiente do inferno e, no final deste capítulo, analisaremos as simbologias do sétimo círculo do Inferno.

O pecado no século XIII era reconhecido como um ato contrário à bondade, ou melhor, contrário a Deus. Como definiu São Boaventura, o pecado significava o “*aversio Dei*, ou seja, afastamento de Deus, recusa de amar” (LE GOFF, 1987, p.266). Um elemento como este implica a crença na religião monoteísta, cujo conceito foi ampliado com a dimensão do judeo-cristianismo (LE GOFF, 1987).

Relembramos da difusão do pecado nos discursos da cristandade, cujo intuito era mostrar ao fiel qual devia ser sua conduta para conseguir conquistar seu lugar no Paraíso; difundir o pecado era uma “exigência fundamental em nome da qual a Igreja pretende governar a sociedade cristã: prover a sua salvação” (BASCHET, 2006, p.275).

Crer na existência do pecado é ter em mente as concepções sobrenaturais e os desígnios da divindade. Para pensar o pecado, é preciso reconhecer aqueles conceitos que, embora lhe estejam próximos, não o definem totalmente, como a culpa, por exemplo. Esta acontece de inúmeras maneiras, tantas que podem ser levadas ao senso racional ou ao erro não intencional. Para reconhecer a culpa, o homem deve estar sujeito a uma representação social de regras que lhe permite

pensar no que é considerado certo ou errado. Dessa forma a culpa pode ser involuntária (LE GOFF, 1987).

A culpa está ligada ao pecado, mas este pode funcionar sem o sentimento da culpa. É dessa forma que, causados pela atitude compulsiva do homem, existem os vícios, muitas vezes ligados ao prazer e às necessidades físicas e aos pecados maliciosos, realizados pela vontade de fazê-los (LE GOFF, 1987).

Além deste conceito, o erro é muitas vezes atribuído ao pecado. É complicado ligarmos o pecado a este termo, pois, enquanto o erro remete à quebra de uma responsabilidade pessoal perante a sociedade, o pecado inclui a “noção de uma responsabilidade pessoal não só diante dos homens, mas também diante de ‘um Outro que não se poderia mistificar’”; assim, o pecado pesa mais do que o erro (DELUMEAU, 2003, p.566).

Para estabelecer parâmetros significativos sobre o pecado e sobre o que era o pecado para Dante, precisamos saber como ele era representado na Idade Média. Primeiramente, como nos apresenta Le Goff (1987), precisamos ter em mente que o ato de pecar está ligado a um parâmetro religioso possível. No cristianismo, para livrar-se do peso do pecado, é necessário passar por ritos interiorizados, como a confissão ou a penitência.

A possibilidade de se salvar do pecado estava na punição da carne, ou seja, no corpo, elemento simbólico pela sensação de dor, “se manifesta o que depende do mal, concretamente, pela corrupção, pela doença, pelas purulências às quais nenhum corpo escapa; sobre ele se aplicam os castigos purificadores que expulsam o pecado, a falta.” (DUBY, 2009, p.540). Esta interiorização da confissão “está pois intimamente ligada ao problema da consciência moral” (LE GOFF, 1987, p.267).

Junto ao pecado, está o conceito que dá origem aos demais atos contrários a Deus: o pecado original. Para o cristianismo, o homem nasce pecador desde a sua expulsão do Paraíso. Este conceito foi formulado por Agostinho em 397 d.C. “para designar o estado de pecado em que o homem vive, em consequência de sua origem, enquanto membro de uma raça pecadora.[...]” (LE GOFF, 1987, p.275).

Além disso, o pecado original é decisivo para entendermos a concepção medieval, pois foi deste único ato que surgiram diversos outros pecados. De acordo com Casagrande e Vecchio (2006), a nomenclatura desse ato primordial refere-se tanto à origem do pecado na história do cristianismo quanto à origem de cada homem: “[...] este pecado é decisivo e dramático porque se transmite de Adão a

todos os outros homens, tornando-se causa e princípio de outros pecados.” (CASAGRANDE; VECCHIO, 2006, p.339).

Com base no Genesis e na descrição do pecado de Adão e Eva, desenvolveu-se o conceito de pecado original. Definido por Santo Agostinho, o conceito é, de acordo com Paul Ricoeur, obra da liberdade, uma criação do ser humano, pois, antes do ato de Adão, havia também a sua vontade, que remete a uma escolha. Essa vontade poderia ter sido produzida pelo homem ou por uma entidade maligna.

[...] o mito adâmico revela ao mesmo tempo o aspecto misterioso do mal, a saber que cada um de nós o começa, o inaugura [...] Relacionando a origem do mal com um ancestral longínquo o mito descobre a situação do todo o homem: ele já teve lugar, eu não começo o mal; continuo-o, estou implicado no mal; o mal tem um passado; é o seu passado; é a sua própria tradição.
(RICOEUR, 2008, p.21)

A ideia que perdurava sobre a origem do mal incomodava alguns pensadores da Idade Média, como Santo Agostinho e São Tomás de Aquino. O mal estava difundido como uma entidade e ao seu lado projetava-se a presença do pecado consolidada como uma ideia imutável na representação de mundo do homem cristão medieval. Para Dante, o pecado original fulminou o mundo inteiro e moldou o homem por meio de um estágio de culpa, o qual feria a alma e deixava uma mancha que só seria limpa com o batismo (*Inf. IV*).

Crês que no peito que cedeu a costela
Para a bela formar que a intemperança
Danou, que o vosso mundo ainda flagela
(*Par. XIII, 37-39*)

No Paraíso, no mesmo Canto XIII, de onde foi retirada essa passagem, quando Dante segue pelas esferas celestes ao lado de Beatriz, São Tomás de Aquino lhe aparece e responde a uma de suas dúvidas⁴⁹. É neste diálogo que se

⁴⁹ São descritas no terceiro volume da *Divina Comédia: o Paraíso* (*Par. X, 114*); (*Par. XIII*); (*Par. XIV*).

pode verificar a ideia que o poeta tinha da alma perfeita, que nasceu sem o pecado, qualificando Cristo e Adão antes da Queda⁵⁰. Assim, Adão é referenciado como o “peito que cedeu a costela”, o mito de criação da mulher, para a “bela formar”. O pecado original é representado como um peso de consciência que nasceu com Adão e foi transmitido para as novas gerações de homens.

e no outro que, pungido pela lança,
após e antes, tanto satisfaz
que toda culpa vence na balança,

tudo a que a humana Natura tem vez
de receber, de luz, fora infundido
pelo Valor que um e outro fez;
(*Par. XIII*, 40-45)

Com a definição deste conceito, o cristianismo pôde distinguir a culpa coletiva pelo pecado original da culpa individual. De acordo com Le Goff (1987), no século XIII, o papa Inocêncio III distinguiu os dois pecados: “o primeiro, que o homem traz em si sem consentimento activo, tem apenas como castigo a perda da visão de Deus, enquanto o segundo, que depende do livre arbítrio, pode acarretar a punição eterna, no Inferno” (LE GOFF, 1987, p.276).

O pecado foi consolidado a um estágio de culpa que culminava no remorso e no medo. Para se livrar deste peso, o cristianismo pregou a confissão, por meio da qual o cristão poderia se salvar do vício, da atitude que escolheu realizar ou pela qual se deixou consumir. Dessa forma, cada estilo de pecado culminava em uma determinada penitência, cuja gravidade estava diretamente ligada ao ato cometido. Cair no vício ligava o fiel a outras atitudes malignas, já que os vícios podiam levar a outros vícios. Os principais ficaram conhecidos como pecados capitais. De acordo com Baschet:

Esses pecados são ditos capitais porque se engendram uns aos outros e, sobretudo, porque cada um deles é o ponto de partida de ramificações que dão nascimento a numerosos pecados derivados, assim como é representado pelas árvores dos vícios que se

⁵⁰ Pecado original.

multiplicam na sequencia do *Liber floridus* de Lamberto de Saint-Omer, por volta de 1120 [...]. (BASCHET, 2006, p.377)

Assim, os pecados foram organizados em uma hierarquia estabelecida por sua gravidade: quanto mais grave o ato, pior era a punição da alma no pós-morte. Eles foram constituídos e classificados em número de sete: “soberba, inveja, ira, preguiça, avareza, cupidez, ou gula, e luxúria” (LE GOFF, 1987, p.277).

Com o mesmo número, havia também a tipologia das virtudes cardeais: prudência, justiça, temperança, força, caridade, fé e esperança. Elas não se sobrepunham diretamente aos pecados capitais, mas mostravam as características da bondade. Como afirmado por Baschet, a humildade era considerada a mãe de todas as virtudes, sua vantagem era caracterizar o benefício da caridade: “ela adquire uma importância considerável, pois significa, a um só tempo, o amor ao próximo e o amor a Deus” (BASCHET, 2006, p.377), o que justifica e consolida a organização da cristandade.

Desde a Antiguidade, o pecado que se opôs diretamente às virtudes foi o orgulho, que, mais tarde, no século XIII, se uniu à soberba. Como vimos anteriormente, o orgulho também foi compreendido como um dos piores pecados, sobre o qual afirma Le Goff:

[...] o orgulho era, em geral, classificado como o mais grave dos pecados, concepção derivada da cultura antiga e da identificação da soberba com a *hybris* dos Gregos. Com o aparecimento do feudalismo o orgulho foi considerado um pecado típico dos nobres e dos cavaleiros e, por isso, manteve o seu lugar. Em contrapartida, no século XIII, a cupidez (*avaritia*) começa a suplantar a soberba: os burgueses, com o seu dinheiro e os seus vícios, passavam a ocupar o primeiro lugar. (LE GOFF, 1987, p.277)

Na *Divina Comédia*, a traição é interpretada como o pior dos pecados, pois foi ela que derrubou Lúcifer, o anjo de Deus, transformando-o no Diabo. No século XIII, a soberba estava entre os principais vícios e Dante destinou aqueles que eram levados pela avareza ao quarto círculo do Inferno, onde carregavam suas fortunas

nas costas. Virgílio diz a Dante: “[...] ‘Todos foram tortuosos / na mente: em sua terrena vida ignara / nos seus gastos não foram judiciosos. [...]’” (*Inf.* VII, 40-42).

No entanto, para o poeta, a soberba estava cinco níveis acima de outros pecados, ou seja, ele não o considerava o pecado mais grave. Dante parecia concordar com a disposição e a hierarquia do pecado, pois, em sua obra, ele divide as transgressões morais de acordo com o cristianismo, punindo as almas por meio de sua ação pecaminosa. Dante explica esta divisão no início de sua jornada e depois em uma conversa com Virgílio.

No início do poema, Canto I do Inferno, ele descreve o ambiente anterior ao seu encontro com Virgílio: está numa selva escura e aparentemente perdido entre a tristeza e o medo, “A meio caminhar de nossa vida / fui me encontrar em uma selva escura: / estava a reta minha via perdida” (*Inf.* I, 1-3).

O personagem estava no meio caminhar da vida⁵¹, provavelmente com 35 anos de idade, o que nos leva a crer que a viagem aconteceu por volta de 1300 (MAURO, 2008). Neste caminho, nesta selva “selvagem, rude e forte” (*Inf.* I, 5), ele se deparou com três animas: a onça, o leão e a loba. Considerando o conhecimento que Dante possuía da moralidade cristã, podemos reconhecer nestes animais um símbolo por ele atribuído ao pecado.

Ele havia lido e interpretado a obra de Aristóteles, nela reconhecendo o significado da virtude e do vício; complementou esse conhecimento com as leituras de São Tomás de Aquino (1988). Aristóteles (1991) afirmou que o homem devia evitar três transgressões morais: “o vício, a incontinência e a bruteza” (ARISTÓTELES, 1991, p.142).

Cada um dos animais com os quais Dante se encontra no início de sua jornada são representações da moralidade aristotélica: a onça, o leão e a loba são respectivamente, a incontinência, a violência e a fraude (MAURO, 2008). Estes animais impediam que Dante continuasse sua jornada, pois seu caminho era outro; ele não deveria seguir pelo caminho do monte iluminado que ele avistava, mas peregrinar pelo Além, em atenção ao convite do personagem Virgílio:

Portanto, pra teu bem, penso e externo

⁵¹ Na Bíblia, a idade máxima do ser humano é de 70 anos. (MAURO, 2008)

que tu me sigas, e eu te irei guiando.
Levar-te-ei para lugar eterno

de condenados que ouvirás bradando,
de antigas almas que verás, dolentes,
uma segunda morte em vão rogando;

e outros verá também que estão contentes
no fogo, na esperança de seguir,
quando que seja, pra as beatas gentes.
(*Inf.* I, 112-120)

Nesse momento, Dante pensa sobre o convite e o aceita. A selva escura onde Dante se encontrava era a representação do peso do pecado e da impossibilidade de continuar a árdua caminhada da vida até a montanha de luz que avistou. Para isso, ele teria de passar pelas três feras: “[...] barra os viandantes, / tanto os impede que acaba os matando.” (*Inf.* I, 95-96). Estas feras são as disposições do pecado, cada uma representa um determinado nicho dos atos contrários à bondade divina. Essas feras:

Seus impulsos perversos e aberrantes
Fazem que nada poderia saciá-la;
Do pasto é mais faminta após que antes.

Com animais diversos se acasala
E mais eles serão, até o Lebréu
Chegar, pra a dura morte destiná-la.
(*Inf.* I, 97-102)

As feras, representando as várias faces do pecado, impedem o homem de seguir adiante, inseridas na selva escura e misteriosa, que representa o sentimento de culpa que pesa na consciência e leva à ruína. Nesse primeiro canto, Dante nos introduz na jornada pelo pós-morte cristão e nos mostra os níveis de gravidade do pecado representados pelos animais. Nesta selva escura, ele reflete sobre o seu exílio (*Inf.* I, 1-136).

No Canto XI, Dante e Virgílio descem do sexto círculo na direção do sétimo e conversam sobre a malícia, a fraude e a violência: “De malícia qualquer que o Céu malquista, / o fim sempre é uma afronta que, afinal, / com violência ou com fraude outrem conquista” (*Inf.* XI, 22-24). Além da incontinência, que remete ao vício e à

necessidade humana de se alimentar e de reproduzir a espécie, Dante apresenta outras formas de cometer o pecado, as que passam pelo livre-arbítrio. A fraude e a violência também podem culminar no vício, mas elas dependem da conduta do homem e de sua escolha, “Sendo a fraude do próprio homem um mal, [...]” (*Inf.* XI, 25).

Estes três nichos de pecados decorrem das características dos atos. Assim a incontidência é o domínio dos vícios: luxúria, gula, avareza, ira, heresia; a violência engloba os violentos contra Deus, contra si mesmo e contra o outro; a fraude e a traição relacionam-se aos que são dominados pelo orgulho e pela esperança fraudulenta.

Cada um dos pecados narrados por Dante está inserido em um determinado círculo do Inferno, cujo ambiente difere dos demais pela estrutura física, bestial, punitiva e geográfica (*Inf.* I-XXXIV). A união desses quatro fatores simboliza os pecados cultivados pelo ser humano. Na *Divina Comédia* acompanhamos Dante e Virgílio pelos nove círculos infernais e, conforme conhecemos cada um dos ambientes, são-nos apresentados quatro elementos: o pecado, a punição, os danados e o ambiente imaginado por Dante.

Neste último item, Dante apresenta a estrutura de cada parte do Inferno Cristão. No primeiro círculo, há o nobre castelo e o pátio gigantesco, escuro e coberto por suspiros e gritos. No segundo círculo, verificamos a presença do Juiz do Inferno: Minós. No terceiro, o cão Cérbero e o lamaçal de almas; no quarto, as almas e as rochas de ouro; no quinto, os irados afundados no rio Estige; no sexto, os hereges que queimam em suas tumbas na Cidade de Dite; no sétimo, o Minotauro, o Rio Flegetonte, a floresta seca e o areão ardente; no oitavo, as pontes que interligam as fraudes; no nono, o gelo e a desesperança que abrigam Lúcifer.

A divisão dos pecados no Inferno dantesco é construída por meio de três conjuntos maiores, o primeiro é a incontidência, representada pela onça, no Canto I: luxúria, gula, avareza, ira e heresia; o segundo é a violência, representada pelo Leão; o terceiro é a fraude e a traição, representadas pela loba.

Dante descreveu cada um dos ambientes do pós-morte. Devemos notar que, além do ambiente físico, ele também nos apresenta os seres que lá habitam: tanto as almas são partes essenciais dos círculos quanto os animais, que, ali presentes, são parte do ambiente original. Dessa forma, verifica-se que os centauros estão no sétimo círculo, mas não no oitavo, assim como o Cérbero é parte do círculo da gula

e não do da luxúria. Esses animais representam as ideias presentes nos círculos e os habitam de acordo com o pecado, a punição e a moral cristã.

2. O sétimo círculo e os seus símbolos

O símbolo é a manifestação de algo em sua ausência. Começar a teorizar a simbologia por meio desta frase implica pensar sobre o símbolo como conceito para, então, relacioná-lo com a fonte de pesquisa.

O símbolo está, muitas vezes, ligado a um objeto que conhecemos, mas ele não é necessariamente este objeto; na realidade, é o objeto que representa o símbolo (ELIADE, 1996).

Assim, quando pensamos em um fenômeno religioso ou em um objeto que possui um significado simbólico, verificamos sua ligação com a realidade e notamos que estes objetos ou fenômenos se referem a algo exterior ao homem, ao Cosmo, ao divino, à fé ou ao desconhecido. Este intermediário dá significado, ou seja, representa a realidade a partir da apropriação de uma ideia.

É preciso mostrar a dimensão que os símbolos podem adquirir, pois eles não se restringem ao ambiente religioso, mas encontram-se também no político e social. O símbolo possui um significado de importância para aquele que o identifica como tal; assim, uma nação pode ser representada pela bandeira e uma religião, pelo totem ou pela cruz. A significação deste determinado símbolo é sua dimensão social: ao representar algo de importância para um grupo específico, este objeto passa a manifestar seu valor simbólico. Dessa forma, o método do historiador das religiões:

[...] difiere de aquellos que son propios del psicólogo, del lingüista y del sociólogo. Es igualmente distinto del usado por el teólogo. El historiador de las religiones se preocupa solamente por los símbolos *religiosos*, es decir, por los vinculados con una experiencia o concepción religiosa del mundo. (ELIADE, 1996, p.118)

Basta olhar à nossa volta para notar a variedade de símbolos que carregamos conosco, que estão nas ruas, nas casas, enfim, no nosso cotidiano. Se olharmos para o ambiente religioso, percebemos que um objeto como o terço ou o crucifixo simboliza a conexão com a divindade. Tais objetos são construídos com

materiais encontrados no mundo físico, os quais, ao ser trabalhados pelo homem, ganham este formato. Tendo adquirido um formato religioso específico, eles passam a simbolizar e representar o transcendental, o divino. Deve-se acrescentar que muitas vezes o objeto natural, ou seja, não modificado pela ação humana, pode ser simbólico para o homem religioso; é o caso da água, das ervas, das flores, do fogo, da rocha, dentre tantos outros.

O simbolismo religioso está vinculado a uma concepção de mundo cuja realidade é pensada por meio do sobrenatural. Ele busca dar significado aos desejos mais profundos do ser humano, como o de conhecer os fenômenos e a dimensão do divino no mundo. Assim, o símbolo sobrevive, pois é por meio dele que a imaginação e a ideia de fazer parte do todo estimulam a mente humana: “[...] o símbolo, o mito, a imagem, pertencem à substância da vida espiritual, que se pode camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas que nunca se poderá extirpá-los.” (ELIADE, 1979, p.12).

Ainda de acordo com Eliade (1996), o homem é um ser simbólico, as suas atividades estão vinculadas a um simbolismo. É dessa forma que o homem busca explicar sua realidade, o mundo é regado de componentes que estimulam a mente humana, fazendo com que ela pense por imagens e busque significado para o Cosmos. Quando o homem se depara com uma montanha grandiosa cercada por nuvens ou com o esplendor da água que jorra de uma cachoeira e atinge o chão com força, ele considera aquilo como manifestação de algo que ele não compreende, mas que tem a vontade de entender.

Segundo Eliade (1996), quando a água e a rocha passam a manifestar um fenômeno religioso, um componente que possui significado simbólico, deixam de ser somente água e rocha e passam a ser uma hierofania, ou seja, a manifestação do sagrado. Ou seja, como é dessa forma que o homem entende o ambiente em que está inserido, ele busca por meio de sua realidade entender a representação do mundo.

Deve-se tomar certo cuidado para não confundir símbolo com signo ou sinal. O símbolo é uma imagem que, projetada em nossa mente, representa uma ligação com o sublime com base nos objetos ou nas palavras; já o sinal ou signo, está ligado a um significado físico, é a própria coisa representada (PASTOUREAU, 2006).

Assim, ao relacionarmos o conceito de símbolo pensado por Eliade com a teoria de representação de Roger Chartier, podemos pensar o Inferno dantesco e mais especificadamente seu sétimo círculo como um ambiente simbólico apropriado por Dante e representado como uma realidade de mundo. Dessa forma, os homens medievais que leram ou ouviram a *Divina Comédia* encontraram no interior de sua mente um ambiente geográfico e religioso, cujos círculos, cornijas e esferas faziam referência à ideia de como era o Inferno cristão, o Purgatório e o Paraíso.

Centrando a análise na parte da *Divina Comédia*, intitulada *Inferno*, especialmente no sétimo círculo, narrado do Canto XII ao XVII, e acompanhando as divisões desse círculo, faremos uma correspondência entre as ideias e seus símbolos. Com essa escolha metodológica, podemos compreender os símbolos do sétimo círculo como uma representação do ambiente do Inferno, uma manifestação do transcendente.

De forma mais detalhada, narraremos o caminho percorrido pelos dois personagens, Dante e Virgílio, no círculo da violência. Conforme isso é realizado, analisaremos os símbolos desse ambiente e suas representações da realidade. Como o sétimo círculo é dividido em três giros, começaremos pelo primeiro e seguiremos adiante até chegarmos ao encontro final com o monstro Géron, quando Dante e Virgílio embarcam para o próximo círculo.

2.1. O primeiro giro: o Flegetonte

Localizado entre o sexto círculo, domínio da heresia, e o oitavo, domínio da fraude, o sétimo círculo do Inferno é peculiar, pois se encontra dividido em três giros ou vales cujos aspectos geográficos e paisagísticos diferem entre si. Como, para Dante, a violência pode ocorrer de três formas - contra o outro, contra si e contra Deus -, ele representou em cada giro uma dessas ações, o que resulta em três ambientes.

Nesse círculo do Inferno de Dante, são punidos os que praticaram o pecado da violência em excesso. O homem pode escolher ou não a prática da violência, mas, na Idade Média, ela era um dos requisitos para a manutenção da ordem, isto é, a violência do medievo era compreendida de forma diferente daquela a que nos habituamos. Mas não era somente o excesso da malícia, do vício, que impedia a

alma de ascender ao Paraíso: “A criatura que aspira a se unir a seu Criador só chegará a isso por uma prática intensa das virtudes [...]” (VAUCHEZ, 1995, p.177).

De acordo com o cristianismo, o homem possui o livre-arbítrio e pode escolher que ações praticar; elas é que darão o diagnóstico da alma à divindade, ou seja, o princípio é o de que a consciência humana pode administrar aquilo que é considerado certo ou errado. Dessa forma, o sétimo círculo do Inferno é um dos quatro círculos onde estão punidos os pecados resultantes da escolha consciente do homem: “[...] O que o torna um malfeitor é a sua capacidade de escolher e saber o que faz, a sua consciência. [...]” (CAPPELLARI, 2007, p.18). Para a sociedade medieval:

[...] a violência é o resultado de um encadeamento de fatos necessários à manutenção da honra ou do renome, qualquer que seja a procedência social dos indivíduos, sejam eles nobres ou não nobres. A violência não está então ligada a um estado moral condenável em si; é o meio de provar a perfeição de uma identidade. (GAUVARD, 2006, p.606)

No entanto, a violência excessiva e descontrolada era compreendida como um ato condenável, passível do julgamento divino que culminaria na punição da alma: “São os excessos da violência que são objetos de condenações, não a violência propriamente dita” (GAUVARD, 2006, p.607).

No primeiro giro do sétimo círculo, Dante esclarece sua concepção de violência, aquela praticada contra o outro, o homicídio. Esta parece ser “a forma de violência melhor vigiada pela justiça e, de fato, aquela que parece a mais difundida.” (GAUVARD, 2006, p.607).

No poema, antes de entrarem no primeiro giro, Dante e Virgílio precisam enfrentar e passar pela guarda do Minotauro de Creta⁵². Este animal mitológico representa não somente este vale, mas também o sétimo círculo como um todo. Assim, para Dante, o símbolo da violência está representado na figura da bestialidade, da malícia. Narra o poeta:

⁵² Ser híbrido da mitologia grega, cuja punição foi viver em um labirinto.

[...] À beira do talude derruído
o desdouro de Creta se estirava

que foi na falsa vaca concebido.
Quando nos viu, suas próprias mãos mordida
como quem pela raiva é sucumbido.
(*Inf.* XII, 11-15)

Este ser só será identificado como “minotauro” no verso 25 do Canto XII. Dante refere-se ao minotauro como “*l’infamia di Creta*” (*Inf.* XII, 12) ou “desdouro de Creta”, nos termos da tradução. A má fama ou a desonra classificam esse animal na jornada de Dante, não somente sua fisionomia, mas sua má reputação e sua raiva, sentimento que o fazia morder as próprias mãos: em cuja “raiva é sucumbido” (*Inf.* XII, 15). Inicialmente, o animal está estirado e, após a ameaça de Virgílio, levanta-se:

Gritou-lhe o mestre: ‘É vã essa tua fobia;
crês que aqui esteja o príncipe de Atenas
Que te deu morte na outra moradia?’

Vai embora, besta, que este veio apenas
(e tua irmã não é quem o mentoreia)
pra conhecer aqui as vossas penas’.
(*Inf.* XII, 16- 21)

Nessa citação, uma passagem importante informa a intenção dessa peregrinação pelo Inferno. Virgílio dirige-se ao minotauro e esclarece por que o Dante personagem está nesse local: “para conhecer aqui as vossas penas” (*Inf.* XII, 21). Mostrar as penas das almas sucumbidas pelo pecado é o que Dante quer transmitir ao leitor medieval; as dificuldades enfrentadas e o ambiente ali descrito são representações da realidade, cujo fim é mostrar ao homem o sofrimento do ambiente infernal.

O minotauro investe contra eles, mas se desequilibra, cambaleando. Posteriormente, será mencionado pelo personagem Virgílio como “aquela ira bestial que eu apaguei”, o ser violento que consumido pela ira foi derrotado. Referindo-se

ao mito grego do minotauro, Dante acrescenta que este “foi na falsa vaca concebido” (*Inf.* XII,13). De acordo com o mito, este animal foi concebido pela rainha Pasífae que, apaixonada pelo Touro branco oferecido por Poseidon a Minos, camuflou-se em uma vaca construída por Dédalo com madeira e couro. Escondida nesta “falsa vaca”, copulou com o touro branco e, desta núpcia, nasceu o minotauro (PEYRONIE, 1997, p.645).

De acordo com o pensamento antigo e medieval, a cópula entre um ser humano e um animal dava como resultado um ser híbrido, ou seja, de naturezas diferentes. Segundo Kappler:

O tema dos nascimentos monstruosos pertence a todos os tempos e a todas as culturas! Plínio (*Hist. Nat.*, VII, 2) explica o nascimento de criaturas semi-humanas e semi-animais pela cópula de seres humanos com animais. Plutarco explica da mesma maneira o nascimento de minotauros, silvanos, egipãs, esfinges e centauros. (KAPPLER, 1994, p.202)

O poeta Virgílio descrevera o minotauro como “filho de dupla forma” (VIRGILIO apud PEYRONIE, 1997, p.646) e Dante também o caracteriza como aquele que nasceu da união de duas naturezas, colocando-o como guardião do sétimo círculo do Inferno. De acordo com Peyronie (1997), esse animal mitológico “é o guardião apropriado para os pecadores que lá estão pagando por sua bestialidade” (PEYRONIE, 1997, p.646).

Em seguida, os peregrinos entram no primeiro giro do sétimo círculo, onde estão aqueles que agiram com violência para com o seu semelhante. Virgílio informa a Dante que, em sua primeira ida a este “baixo inferno”, sentiu o vale tremer “tão forte que eu pensei que o mundo / sentisse o amor que – como alguém admite-/vezes reverte-o ao caos infecundo” (*Inf.* XII, 41-43). Este terremoto teria sido o mesmo que aconteceu no momento da morte de Cristo, abalando o círculo da violência.

Observando a vala do primeiro giro, ampla e inscrita em todo o seu espaço, onde o rio Flegetonte se encontra, Dante narra que esse rio não é feito de água, mas de sangue, o qual ferve as almas dos violentos contra seus semelhantes. Um dos destaques simbólicos desse giro é o rio que pune aqueles que pecaram: o

sangue derramado pelo ato dos danados aprisiona suas almas e as pune: “O homicídio reagrupa todos os crimes de sangue.” (GAUVARD, 2006, p.609). Essa substância é agora inimiga dos danados. É o elemento que queima o ato de matar, “o rio de sangue onde estão, na fervura,” (*Inf.* XII, 47).

Não podemos deixar de associar o rio Flegetonte ao elemento da água. Os rios do Inferno são formados muitas vezes por sangue e neste caso o sangue representa a morte. Mergulhadas, as almas dos violentos são punidas com a fervura do líquido e, sem conseguir sair, sofrem no rio de sangue.

[...] a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento. (ELIADE, 2010, p.65)

No alto do rochedo, os peregrinos vêem um bando de centauros que correm armados, prontos para o ataque, com seus arcos e flechas em posição. Três deles se direcionam para os viajantes e apenas um deles pergunta qual a razão de sua descida ao Inferno. Em resposta, Virgílio pede para conversar diretamente com Quirón: “Nossa resposta/ terá Quirón, que mais calmo cogita: / foi infeliz e apressada tua proposta” (*Inf.* XII, 64-66). Virgílio esclarece para Dante quem eram os três centauros:

E a mim: “Este outro é Nesso, o que nos fita,
que morreu pela bela Dejanira,
e de si próprio engendrou sua vindita;

E esse do meio, que em seu peito mira,
é o grão Quirón, que a Aquiles instruiu,
Polo é aquele, o que estava cheio de ira.

Eles a volta vão, de mil em mil,
flechando todo que emergir mais tente
de quanto a sua sentença permitiu”.
(*Inf.* XII, 67-75)

Um fator importante a ser notado é que o poeta utiliza uma estratégia poética para se referir aos centauros. Na citação acima, quando Virgílio descreve os centauros que os estão ameaçando, as palavras escolhidas pelo poeta rimam com “ira”: Nesso é o centauro que os “fita”, aquele que morreu pela “Dejanira” e engendrou sua “vindita”; já Quirón “mira” sua flecha em Dante e Polo é o que estava cheio de “ira”. Essa estratégia é um indicativo de como Dante compreendia a natureza dos seres bestiais.

Virgílio exigiu que Quirón fosse seu interlocutor porque ele seria o que mais “calmo cogita”. Segundo a mitologia, Quirón foi um centauro sábio e forte; a figura da inteligência entre os seus semelhantes. Foi ele quem instrui Aquiles e Esculapio, “a quienes instruyó em las artes de la música, de la cinegética, de la guerra y hasta de la medicina y la cirugía.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.272). Com exceção dele, os centauros são irracionais e raivosos: “excepto Quirón y sus Hermanos, están dominados por los instintos salvajes incontrolados.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.272).

É importante notar que, para Dante, o ato da violência está ligado à ira do ser humano. Quando este não a controla, pode acabar agindo contra a sua moral, sem pensar, e assim decidir tirar a vida de outra pessoa. A atitude de matar o próximo é a que difere esses violentos do irados do quinto círculo. Os animais que representam o ato da violência são raivosos e possuem duas naturezas unidas em um mesmo ser: os centauros e o minotauro. Eles possuem a fisionomia de um cavalo ou de um touro unida à sua natureza humana, fato que explica a afirmação de Dante; “onde a sua dupla natureza assume” (*Inf.* XII, 84).

O corpo dos centauros na parte superior é o de um homem e, desde a cintura até os pés, o formato é o de um cavalo. É como se eles possuíssem duas almas em um único corpo, uma vontade dúbia de permanecer homem ou de continuar sendo um cavalo. Assim, ser violento contra o outro transforma a alma em uma espécie de animal, ela se une ao bestial e comete o pecado aproximando-se do maligno, do Diabo. O homem, quando se assemelha ao animal, carece de razão e deixa de ser lembrado pela virtude. De acordo com Becker:

[...] são interpretados como símbolo do lado animal do homem [...]. Também podem simbolizar a dupla natureza corporal e espiritual do homem. -Na arte medieval os centauros eram muitas vezes

representados com – flecha e arco, sobretudo em frisos e capitéis. Geralmente eram vistos como símbolos do vício e do pecado, do herege ou do diabo, o que ocorre também no > Fisiólogo, por quem o centauro [...] é equiparado às > sereias. (BECKER, 2007, p.62)

Os centauros possuem, ao mesmo tempo, cascos, parte do corpo de animal e parte de homem; estão armados com o arco e a flecha, arma que ataca à distância e mata dependendo do local atingido. Em sua aparência, eles lembram o sátiro ou o minotauro, pois apresentam uma dupla natureza. Os centauros ou sagitários carregam arco e flechas para punir as almas que tentam sair de sua punição, como descrito no *Bestiário Medieval*:

Llevan arcos y flechas en las manos, disparan con más fuerza que cualquier otra especie de gentes, y comen carne cruda. Algunos de nuestra corte los capturan y los tienen encadenados: las gentes acuden a como un gran prodigio.
(MALAXECHEVERRÍA, 1999, p.139)

De acordo com Chartier (2002b), ao representar um conhecimento de mundo, uma imagem é formada na mente do ser humano e funciona como um modo de compreender a realidade no qual ele está envolvido; ou seja, ela está representada e tem uma função específica. Como bem aponta Le Goff (2010), os centauros pertencem ao maravilhoso medieval, mas, desde a Antiguidade, a mitologia grega e a romana já mostravam a apropriação e a construção deste ser.

Dante reinterpretou o conhecimento medieval desse monstro. Quando esse animal e até mesmo os demais que são inseridos no Inferno, sua imagem se associa aquela pré-estabelecida, sendo construída de acordo com o seu momento histórico. Assim, o ambiente do Inferno se caracteriza por animais que simbolizam o ato da violência contra o outro, pois carregam consigo armas, ou seja, instrumentos que simbolizam a morte ou o aspecto da violência contra algo ou alguém.

O minotauro é diferente do centauro: em lugar de cabeça humana, ele possui corpo de homem, cabeça de touro e não carrega armas, isto é, age pela força bruta. Com a cabeça bestial, expressão da ausência de razão; esse ser é dominado pela ira. Sendo também uma representação da violência, ele pode ser compreendido como o símbolo de “forças obscuras, destruidoras, que atuam ocultamente. Às

vezes também idêntico ao significado simbólico do centauro” (BECKER, 2007, p.189). Dante contribuiu para “transformá-lo naquilo a que ele tende a ser reduzido: um tipo do bestiário fabuloso” (PEYRONIE, 1997, p.646).

Nesso é o centauro que guia Dante e Virgílio até o segundo giro. Nas palavras de Dante, eles percorrem o caminho “sofrendo, à beira da rubra fervura, / dos fervidos a aguda gritaria” (*Inf.* XII, 101-102). Em meio aos gritos daqueles que fervem no Flegetonte, Nesso descreve aos viajantes algumas das almas que sofrem imersas no rio de sangue. Ali estão os que pecaram contra o outro: homicidas, ladrões e tiranos têm suas almas fervidas no sangue que eles próprios derramaram. Para Gauvard, “O tirano é aquele que manifesta a mais extrema violência, devorando indistintamente homens, mulheres e crianças.” (GAUVARD, 2006, p.607).

A tentativa de fuga dos condenados é impedida por diversos centauros armados com arco e flechas. A representação do pecado é subjetiva e está enraizada na manifestação do sobrenatural. Dante apresenta aqueles que considera violentos: Alexandre, Dionísio, Azzolino (tirano de Pádua) e Opizzo d’Este (tirano de Ferrara) Átila, Pirro (filho de Aquiles), Sesto, Rinier de Corneto e Rinier Pazzo⁵³:

Gente até os olhos vi nessa tortura,
e o Centauro explicou: “São os tiranos
que sangue e bens violaram com mão dura.

Aqui expiam seus feitos desumanos
Alexandre, e Dionísio: a adversidade
que a Sicília sofreu por longos anos.

Essa testa, que o negro pelo invade,
é de Azzolino, e aquele loiro, ao fundo,
é Opizzo d’Este que, a bem da verdade,

pelo enteado foi morto lá no mundo’
(*Inf.* XII, 103-112)

O primeiro giro é aquele que pune a alma dos homicidas com o próprio sangue que derramaram. Acolhidas pela danação, as almas sofrem imersas no rio de sangue fervente, de onde tentam sair, mas não conseguem; são impedidas pelos inúmeros centauros que galopam pela vala com os arcos e flechas armados e

⁵³ Famosos salteadores da estrada da Toscana (MAURO, 2008).

apontados para aqueles que tentam escapar de sua pena. Ao chegar ao final do primeiro giro, os peregrinos se separam de Nesso e continuam o caminho pelo segundo giro (*Inf.* XIII, 1-2).

O fato de, na Idade Média, Dante apresentar um Inferno, em cujo sétimo círculo são punidas as almas violentas por meio de vários instrumentos de danação, significa que, naquele momento, isso correspondia aos modelos visíveis de conduta definidos pela divindade cristã para mostrar o que devia e o que não devia ser feito.

No decorrer da história, os símbolos bestiais de punição que amedrontam são condicionados ao Inferno; as manifestações religiosas cristãs mostram-nos um mundo do pós-morte consolidado e geográfico, com suas próprias leis. Assim, o bestial passa a fazer parte do inexplicável. Para compreender as maravilhas medievais, o cristianismo atribuiu características diversas aos símbolos, o que deu a Dante a possibilidade de fazer uso disso: “a História acrescenta continuamente significados novos, mas estes não destroem a estrutura do símbolo” (ELIADE, 2010, p.69).

Os centauros, o minotauro, as harpias, a paisagem rochosa e escura de onde os suspiros e gritos da alma clamam por uma esperança que não lhes será dada são aspectos do Inferno e de seu círculo da violência. O símbolo religioso “transmite sua mensagem mesmo quando deixa de ser compreendido, conscientemente, em sua totalidade, pois um símbolo dirige-se ao ser humano integral, e não apenas a sua inteligência.” (ELIADE, 2010, p.65).

2.2. O segundo giro: a floresta dos suicidas.

A paisagem deste giro diferencia-se da anterior: enquanto a do segundo giro era caracterizada pelo rio de sangue, aquela é reconhecida pelo arvoredo. Nenhuma das árvores descritas possui folhas ou flores, o ambiente está repleto de uma natureza seca, com galhos compridos e nodosos. Isso nos lembra das árvores que, durante o inverno, perdem as folhas e ficam secas e descoloridas. Em seus galhos e no seu caule, diversos acúleos e espinhos crescem e ocupam os espaços que restam.

Não verde, mas escuro o seu folheto,

não lisos, mas nodosos e revessos,
sem fruto, os ramos, e de espinhos tredo

o tronco, quais os acúleos espessos
aos animais que aos tratos campesinhos
de Cécima e Corneto são avessos.
(*Inf.* XIII, 4-9)

Nesse ambiente, habitam inúmeras harpias que rondam as árvores e com suas garras arranham os troncos para fazer seus ninhos, “Nutrindo-se as Harpias de seus racemos” (*Inf.* XIII, 101).

Com rosto de mulher e corpo de ave, esses animais também estão presentes na *Eneida* de Virgílio. Nessa obra, o personagem Éneas e seus companheiros encontram esses animais quando voltam da queda de Tróia e passam pela Ilha das Harpias. Estes seres mitológicos anunciam maus presságios a Enéas. Eis como Virgílio descreve as Harpias: “Tem laxo imundo ventre e garra adunca, / Aves nojosas, com virgíneos rostos, / Magros, pálidos sempre e esfomeados.” (VIRGILIO, 2005, p.82). Eis como são descritas na *Divina Comédia*: “Tem asas amplas e rostos humanos, / garras nos pés e emplumados os ventres; / lançam dos cimios lamentos arcanos” (*Inf.* XIII, 13-15).

Na selva do segundo giro mencionado anteriormente, são punidas as almas dos violentos contra si, as dos suicidas. Aqui elas caem depois de serem julgadas por Minós no segundo círculo; de lá despencam em formato de semente e, quando atingem o solo do sétimo círculo, vingam como árvores secas. Seus galhos, quando arranhados pelas harpias, exalam sangue e desta fissura emana o suspiro acompanhado pelo grito da alma danada, “e a outra geme, / pelo ar que dela escapa, e assobia” (*Inf.* XIII, 41-42).

Dante personagem descobre a presença das almas nas árvores quando arranca o galho de uma delas: “Levei a mão à primeira das tantas, / e um raminho arranquei de um espinheiro; / gritou seu cepo: ‘Por que me quebrantas?’. / Após de sangue se cobrir inteiro,” (*Inf.* XIII, 31-34). A alma dessa árvore que teve seu ramo quebrado é Pier Della Vigna, que tinha sido ministro de Frederico II⁵⁴ e, ao ser acusado injustamente de corrupção, escolheu o suicídio.

⁵⁴ Imperador do Sacro Império Romano-Germânico (1197-1250).

As plantas ou almas do segundo giro são representações do suicídio. A tentação do Diabo poderia resultar neste ato violento. O imaginário alimentava a crença em demônios, de forma que o suicida podia ser motivado por forças sobrenaturais. Portanto, ele busca uma fuga do mundo a que está limitado, não mantém a ordem da sociedade, encontrando a solução na própria morte. De acordo, porém, com o cristianismo, é a lei divina que delimita quando devemos morrer ou não; a quebra desta ordem é um ato violento que desafia a lei de Deus.

O fato de a alma ser a própria árvore que pode falar, e até mesmo sangrar, se machucada, é uma referência ao mito de Polidoro, narrado na *Eneida* de Virgílio. Polidoro foi príncipe de Tróia, um dos filhos de Príamo. Enviado com tesouros à Trácia, onde o pai queria que fosse criado longe da guerra, foi assassinado pelo rei que o criaria, tendo o mesmo se apossado de seu tesouro. Assim, Polidoro foi enterrado na Trácia, onde se tornou árvore. (BULFINCH, 2002). No Inferno de Dante, no Canto XXX, há uma referência literal a Polidoro.

A árvore enquanto homem, ou seja, um homem-vegetal, era uma ideia presente no cotidiano, principalmente no Oriente, como nos mostra Claude Kappler (1994). Além do homem-vegetal, havia também histórias de homens ou de animais que nasciam dos frutos das árvores. A relação entre natureza e homem era compreendida de forma sobrenatural, o mundo era entendido como um ambiente vivo que agia misteriosamente por meio de seus elementos e possibilitava a vivência de seres diferenciados.

Se os vegetais podem cobrir-se de frutos humanos, os seres humanos também se podem converter em terreno para o brotamento vegetal: pelo menos é isso o que poderia levar a crer, como por ilusão de óptica, uma xilogravura da segunda edição de Mandeville em Augsburg, feita por Anton Sorg, cujo comentário não encontramos no texto. (KAPPLER, 1994, p.193)

Analisando esta ideia do homem-vegetal, percebemos que no Inferno a alma dos suicidas, transformada em árvore, fica sujeita aos atos de violência das harpias e à impossibilidade de movimento. Os aspectos simbólicos da árvore são inúmeros e, de acordo com Eliade (2010), estão ligados à representação da vida e da

imortalidade, “principalmente as ideias de regeneração, de eterna juventude, de saúde, de imortalidade.” (ELIADE, 2010, p.124).

A representação deste símbolo em um ambiente como o Inferno revela a preocupação de Dante em apontar que não há vida nestas árvores; elas estão secas, sem frutos, sem cor e cobertas de espinhos. Podemos pensar na questão da regeneração como fator de punição, afinal, as almas transformadas em árvores serão, durante a eternidade, punidas pelo seu ato por meio de arranhões e da tortura contra os quais não podem fazer nada.

Além dos violentos contra si, também estão neste círculo os violentos contra seus bens, os perdulários. No final do Canto XIII, enquanto os personagens Dante e Virgílio conversam com Pier Della Vigna, passa entre eles duas almas nuas e desesperadas correndo de cadelas pretas esfomeadas. Tão ágeis são as cadelas que rapidamente alcançam uma das almas e, assim, alimentam-se de seu pecado, dilacerando o danado.

Pra trás a selva estava de cadelas
pretas repleta, ágeis e furentes,
quais galgos escapando de seus trelas.

No que lá se agachou, meteram os dentes,
dilacerando e, porção a porção,
arrebatao seus membros dolentes.
(*Inf.* XIII, 124-129)

Para qualificar as cadelas como seres violentos, Dante utiliza a palavra “furentes”. Notamos que os monstros ou animais do sétimo círculo caracterizam-se por sua natureza bestial e violenta: é isto o que os define aqui. Em sua maioria, os animais são seres de natureza dúbia, representam o humano e o bestial. Tanto em Dante quanto em Virgílio, notamos a estranheza do mundo como morada de maravilhas, cuja essência é o sobrenatural. A própria noção de monstro ou de encantamento estava difundida como uma realidade inconsciente que moldava o comportamento humano. Assim, o símbolo desses seres está inserido na *Divina Comédia*.

Neste círculo, verificamos os aspectos simbólicos da ausência de vida na natureza, o que expressa a alma que sofre sem vida; os das harpias, como seres

famintos e violentos que punem as almas ao arranhá-las e os dos cães, dominados pela ira na perseguição aos perdulários, que correm nus.

No contexto medieval, especialmente nos séculos XII e XIII, viajar e relatar as histórias para o mundo era um fator importante. Se você viaja e não tem história, é por que não viajou (KAPPLER, 1994). Dante, ao andar pelo segundo giro do sétimo círculo, compreende a morte daqueles que buscavam fugir do mundo e de suas leis, mas acabavam sendo julgados no pós-morte pela justiça divina e depois pelo rei Minos, juiz do Inferno.

De acordo com Kochakowics, “O diabo tem sido ligado a alguns animais. Estes serviam-lhe de disfarce, algumas vezes como servidores, outras simplesmente como símbolos.” (KOCHAKOWICZ, 1987, p.260). Neste modelo de Inferno, os demônios são servidores e detentores dos instrumentos de punição e, ao mesmo tempo, símbolos da malícia e do bestial.

2.3. O terceiro giro: o areão ardente

O terceiro giro pode ser descrito como um amplo espaço, onde predominam quatro elementos: a areia, o fogo, a chuva e as almas. O termo ardente descreve a característica predominante da função da areia, que, esquentando com a chuva flamejante que cai constantemente, queima os danados que ali se encontram.

Neste giro, encontramos aqueles que realizaram a violência contra Deus, o terceiro e último ato que Dante considera como uma ação violenta. Este pecado pode ser efetuado de três formas: blasfêmia, usura e sodomia. Os condenados permanecem eternamente na areia, sob a constante chuva de fogo que cai em seus corpos e queima a alma. O chão onde pisam é arenoso e, quando entra em contato com o fogo, sua temperatura aumenta e queima as partes do corpo: tanto o dos condenados que tentam permanecer em pé quanto o dos que estão sentados ou dos que estão deitados. Esta é uma das penas que chama a atenção e surpreende Dante:

O lugar era um árido areão
semelhante à planura percorrida
pelos pés, noutros tempos, de Catão.

Ó vingança de Deus, como temida
 deves ser por quem, lendo-me, a reporte
 a essa cena que me era oferecida!
 (*Inf. XIV, 13-18*)

Quanto à disposição das almas, aquelas que pecaram pelo ato da blasfêmia estão deitadas; as usurárias, sentadas; as sodomitas caminham por todo o solo arenoso. Esta é a maneira pela qual umas almas se diferenciam das outras que ali se encontram; “Supina ao chão jazia alguma gente, / outra sentada, toda reunida, / caminhava outra continuamente.” (*Inf. XIV, 22-24*). Lembramos que, no primeiro e no segundo giros, as almas também se diferenciam pela categoria do pecado.

Pensemos a paisagem do giro. Notamos a disposição do solo arenoso que cobre toda a superfície deste local. As almas estão dispostas pelo solo e sujeitas à chuva de fogo que cai sobre elas. Em uma parte desse cenário, Dante narra um rio que atravessa o areão ardente e cujas águas são vermelhas e ferventes. Este riacho corre entre margens de pedra que a chuva de fogo não alcança, desaparecendo com o vapor liberado pelas bolhas produzidas pelo rio, as quais se desfazem. Para não sofrer como os pecadores, Dante e Virgílio continuam sua jornada pela margem desse rio, com o devido cuidado para não serem queimados pela chuva de fogo e pelo solo arenoso.

Como o que em Belicame se inicia,
 que as pecantes repartem entre si,
 esse riacho no areal corria.

Seu fundo, e todo o leito, percebi
 serem de pedra, e suas margens também,
 o que indicava que o passo era ali.
 (*Inf. XIV, 79-84*)

O Bulicame mencionado por Dante é uma referência a uma fonte de água quente localizada nas proximidades de Roma. Enquanto andam pela margem, Virgílio descreve a criação mitológica dos rios do Inferno⁵⁵, desde o Aqueronte até o

⁵⁵ O Inferno possui quatro rios: o Aqueronte (átrio do Inferno), o Estige (quinto círculo), o Flegetonte (sétimo círculo) e o Cocito (nono círculo) (*Inf. I-XXXIV*).

Cocito. O riacho que eles contornam é produto do rio Flegetonte encontrado no primeiro giro do sétimo círculo, ao qual se une a fonte que abre caminho para o oitavo círculo, que, por sua vez, é onde se unem os rios do Inferno, formando o último deles, o Cocito. De acordo com o personagem Virgílio, os rios do Inferno são formados pelo mito do Velho de Creta que se ergue na montanha de nome Ida localizada na ilha de Creta, a qual dá nome ao Velho:

Ergue-se desse monte um grande Velho,
que pra Damiata tem voltado o dorso,
e olha pra Roma como seu espelho.

Sua cabeça, de ouro, é um esplendor só;
de pura prata os braços são e o peito,
e de cobre é depois todo o seu torso.

Daí pra baixo todo o resto é feito
de ferro, salvo que é de terracota,
sobre o qual mais se apóia o pé direito.
(*Inf. XIV, 103-111*)

São as lágrimas produzidas pelo Velho que formam os rios Aqueronte, Estige, Flegetonte e Cocito. O corpo do Velho está podre, com exceção da parte de ouro rachado com diversas fendas que possibilitam o gotejar das lágrimas, “que, recolhidas, cavam essa grotá” (*Inf. XIV, 114*). Assim, o leitor deve se perguntar: se os rios do Inferno são formados na superfície terrestre, como sua continuidade aparece somente neste círculo e não nos demais? A mesma pergunta fez o personagem Dante a Virgílio, ao que este respondeu:

‘Tu sabes que é redondo este lugar’,
respondeu, ‘e se andaste já bastante,
sempre dobrando pra esquerda ao baixar,

muito ainda está, do círculo, adiante;
portanto aparição nova ou inopina
não deveria assombrar o teu semblante.’
(*Inf. XIV, 124-129*)

Assim, Dante descreveu a formação dos rios do Inferno. Na explicação do personagem Virgílio, notamos que eles desceram os círculos do Inferno e caminharam em algumas de suas partes. A representação do Velho por Dante é uma referência à Bíblia, na qual ele aparece no sonho de Nabucodonosor e depois no de Daniel⁵⁶. Em Dante, o Velho encontra-se de costas para o que podemos considerar como o mundo do paganismo e de frente para Roma, que representa o cristianismo (*Inf. XIV, 103-105*).

Os personagens do poema continuam a caminhada no círculo “pela margem segura e não ardente” (*Inf. XIV, 141*). Ali veem um dos danados que parece não se incomodar com as chamas da chuva e nem com o calor da areia: é a alma de Capâneo. Conhecido por ser um dos sete reis de Tebas, ele sofre, no círculo da violência, a dor de seu pecado, descrito pelo personagem Virgílio: “é ao desprezo por Deus e por suas leis, / Mas, como eu disse-lhe, esse ódio danado / Põe-lhe ao peito mais dignos ouropéis” (*Inf. XIV, 70-72*). Capâneo representa a blasfêmia, ato que ignora Deus ou o subestima. Esse pecador está deitado de costas para o areão ardente e de frente para a chuva de chamas que cai sobre o seu peito e o queima, sinal de seu orgulho enquanto vivo.

No canto XV do Inferno, ainda no sétimo círculo, Dante personagem encontra alguém que foi importante durante sua vida: o mestre Bruneto Latini. Este encontro proporciona uma conversa sobre política, seu passado em comum e o futuro que ele profetiza para Dante. Latini representa a figura de um pai para o poeta, por ter sido seu mentor e orientador. Aqui ele chama Dante de “filho” e o poeta se refere a ele como “figura paterna”, como na seguinte passagem: “pois sempre eu guardo, e me entristece agora / o bom e caro símbolo paterno / vosso, quando no mundo, hora por hora, / me ensináveis como o homem faz-se eterno.” (*Inf. XV, 82-85*).

Um fato importante ocorre quando o personagem Latini pede a concessão de Dante para acompanhá-los brevemente. O peregrino pergunta se poderia sentar-se e ouvi-lo, mas seu velho mentor lhe responde: “se um de nossa gente / se detiver, depois jaz por cem anos, / sem se abanar quando o fogo o atormente.” (*Inf. XV, 37-39*).

⁵⁶Informação encontrada em: ALIGHIERI, D. **Divina Comédia: Inferno**. Adaptação em prosa e notas por Helder da Rocha. Disponível em: <http://www.stelle.com.br/pt/inferno/inferno.html> Acesso em: 19/12/12.

A explicação faz referência à punição recebida por Latini e pelos de seu grupo no Inferno: o grupo daqueles que por lá andam, recebendo as constantes chuvas de fogo em seu corpo, é o dos sodomitas, que violentaram a ordem da natureza criada por Deus e, por isso, andam sem parar. Sua punição pode ser interpretada como uma referência àquela do segundo círculo do Inferno, onde estão os luxuriosos atormentados pela fúria do vento (ROCHA, 1999).

Latini nomeia outros que receberam a mesma punição: Prisciano e Francesco d'Accorso. O primeiro foi um renomado gramático do século VI e o segundo foi famoso mestre jurista da Universidade de Bolonha. Latini alerta que não pode continuar na companhia dos peregrinos: “[...] vejo de outra poeira no areão: / gente vem lá, a qual não tenho acesso” (*Inf. XV*, 117-118). Em seguida, referindo-se a uma obra de sua própria autoria, pede a Dante que lembre o mundo de seu *Tesouro* na qual ele ainda viveria.

A caminhada de Dante e Virgílio levou-os para longe do final do segundo giro “Bem longe havia ficado a selva, e já / não mais a encontraria quando tivesse, / pra vê-la, me voltado para lá” (*Inf. XV*, 13-15). A paisagem desse círculo fica sob o domínio do areão e da chuva que o assola.

Depois de se encontrarem com a alma de Capâneo e Latini, Dante personagem escuta o som de uma espécie de cachoeira que desagua no oitavo círculo, “Chegamos onde ouvia-se já o ruído / da água que no outro círculo caía, / qual de colmeia lembrando o zumbido;” (*Inf. XVI*, 1-3).

Neste ponto, três outras almas que caminhavam dirigem-se a ele e o reconhecem pela vestimenta característica de Florença. Apresentam-se como Guido Guerra⁵⁷, Tegghiaio Aldobrandi⁵⁸ e Jacopo Rusticucci⁵⁹. A mesma punição que impedia Latini de parar sua caminhada é atribuída a esses espíritos, que ficam em formato de círculo assim que encontram Dante “Sempre rodando, o rosto cada vez / cada um me dirigia, assim que o colo / movimentava ao contrário dos pés.” (*Inf. XVI*, 25-27). Essas almas conversam com o peregrino sobre o futuro político de sua cidade natal e depois desaparecem.

Antes de desaparecer, uma das almas pede que Dante se lembre delas quando estiver de volta à superfície: “Logo, se conseguires desprender- / te destas

⁵⁷Foi um combatente contra os gibelinos de Florença (MAURO, 2008).

⁵⁸Guelfo e combatente (MAURO, 2008).

⁵⁹Cavaleiro florentino e nobre muito rico; ele responsabiliza sua mulher pelo seu desvio a qual é identificada por outros comentadores como possuidora de um caráter insuportável (MAURO, 2008).

trevas e, às estrelas luzentes / voltando – *Estive* -, com gosto de dizer, / lembra-te de falar de nós às gentes” (*Inf.* XVI, 82-85). Há, nesta passagem, diversos elementos que possibilitam um estudo aprofundado, mas não vamos nos deter nela; continuaremos com o foco na paisagem do Inferno.

O substantivo “gente” está no plural, o que pode nos levar a pensar que o pedido não faz menção às almas que conversaram com os peregrinos, mas a todos os condenados desse giro e, talvez, de todo o Inferno. Um pedido claro e intenso, que se transforma em objetivo: Dante deveria mostrar as penas e os horrores desse local para aqueles que não o conhecem. Este ato daria a alternativa aos leitores e ouvintes de pensar em suas ações e de se conduzir para a salvação.

A alma utiliza outra forma para qualificar o Inferno: a palavra “trevas” em contraposição a “estrelas luzentes”. No Inferno, não há espaço para a luz, que, nesse local, só aparece como uma forma de dor psicológica e de punição corpórea. A primeira corresponderia ao desejo das almas de poderem sonhar em reencontrar a luz, desejo este impossível de ser realizado, pois elas foram condenadas à desesperança do Inferno. A segunda seria um elemento de punição proporcionado pelo fogo para ferir as almas que ali estão; o fogo também causa a penumbra, isto é, por mais que ele ilumine um determinado local, a escuridão permanece ao seu redor, tal como nas cavernas ou até mesmo nas florestas, onde a luz passa por entre alguns espaços pequenos produzidos pelas folhas ou galhos e projeta a sensação de penumbra e mistério: “já há ali um símbolo da morte: a floresta, a selva, as trevas simbolizam o além, os ‘Infernos’” (ELIADE, 2010, p.91).

Dante nota nesses espíritos as feridas marcadas pela chuva de fogo que cai constantemente sobre eles: “Ai, quantas e seus membros vi feridas / novas e antigas, feitas pelo fogo, / que inda me doem, só à mente sugeridas!” (*Inf.* XVI, 10-12). Com essa representação, Dante transmite-nos uma ideia do quanto o ato de queimar era utilizado em sua sociedade para punir severamente. Até quando apenas imaginado, o fogo possibilita a sensação de aversão à dor que ele provoca.

Este elemento também é caracterizado pelo seu teor destrutivo e propagador. O fogo, quando toca o solo, pode se propagar facilmente e, ao atingir os objetos, toma-os por inteiro e os transforma em cinzas.

Nesse giro, a alma sofre no ambiente quente formado pelo areão que está em contato com a chuva de chamas: esta o esquenta e o dilata expandindo o seu calor. O condenado sofre ao receber do alto a chuva flamejante que queima a sua pele e

pune seu corpo. “O fogo propaga-se mais seguramente numa alma do que sob as cinzas” (BACHELARD, 1994, p.21).

O personagem Virgílio menciona o fogo como um fator natural deste local: “e se não fosse este fogo que gera / a natureza do lugar, diria / que a pressa deles mais a ti coubera” (*Inf.* XVI, 16-18). O fogo é um elemento que estava e está interiorizado na mente dos cristãos como uma das principais características da paisagem do Inferno.

O fogo contém uma bagagem de conceitos e ideias sociais. No Inferno, é o fogo que queima e provoca a dor para lembrar o culpado de seu pecado e de sua sentença. Punir e queimar são aspectos do fogo presentes em nosso inconsciente: quando pensamos nesse elemento, nos maravilhamos e nos assustamos, tudo depende do seu porquê (BACHELARD, 1994).

Uma das questões discutidas por Bachelard (1994) é o fato de o fogo possuir um significado dúbio: pode tanto queimar quanto aconchegar ou até melhorar um alimento para ser ingerido. Na religião cristã, esse fator permite que o fogo pertença tanto ao Paraíso quanto ao Inferno: “é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno.” (BACHELARD, 1994, p.11).

No Paraíso, ele representa o fogo do espírito ou a energia do próprio Espírito Santo, que lava o pecado e purifica a alma. No Inferno, ele cumpre a sua função de queimar, a função que lhe é própria, lá ele pode incendiar a alma do danado. Por outro lado, de uma perspectiva religiosa, no Inferno, ele pune a alma dos condenados. Corresponde ao objetivo de lembrá-los do pecado que cometeram e de sua atual realidade, ou seja, sentir a dor daqueles a quem fizeram o mal. Dante afirma que as almas estão angustiadas por causa do tormento do fogo. A punição possibilita que elas se lembrem de seus atos desafortunados: “dessas almas que o fogo aí angustia” (*Inf.* XVII, 53).

Dessa forma, como nos mostra Bachelard (1994), o primeiro aprendizado que recebemos sobre o fogo provém de nossos mentores paternos, os quais nos advertem para não tocá-lo. Se o tentamos, somos rapidamente repreendidos, “o fogo castiga sem a necessidade de queimar” (BACHELARD, 1994, p.17). O fogo na mente humana é mais social do que natural.

Nos círculos do Inferno, percebemos que a estrutura rochosa, a escuridão, o fogo ou a punição pela queimação do corpo são elementos importantes na descrição

do domínio do mal. Assim, o fogo está presente no sexto, sétimo e oitavo círculos infernais, mas predomina no sétimo, onde o rio Flegetonte carrega em seu nome o sentido de ser fervente; no último giro, são punidas as almas com a chuva de fogo e com o areão ardente.

No rio de sangue fervente, o sangue se mistura ao elemento do fogo, ele não está ali presente como chama, mas como fervura. O ente fervente está borbulhando o sangue derramado pelos violentos contra o outro; ele, quando em alta temperatura, gruda no corpo e o queima, desgastando a pele e sugando o seu sangue, que evapora acompanhado do sangue fervente: “o rio de sangue onde estão, na fervura” (*Inf. XII, 47*).

Os personagens continuam a jornada e reparam que se aproxima um penhasco, onde desagua o riacho de sangue que provém do rio Aqueronte, passa pelo Estige, se une ao Flegetonte e ruma para o Cocito, que será alcançado depois que eles passarem pelo oitavo círculo: “assim, sob um penhasco alcantilado, / vimos estrondear essa água escura / que nos teria bem logo atordoado.” (*Inf. XVI, 103-105*).

Esse grande penhasco é o limite do sétimo círculo e de seu terceiro giro. Descendo o declive, os personagens caminharão rumo ao oitavo círculo do Inferno. Para isso, eles necessitam de algo que os conduza até o fundo. Nesse momento, o andarilho Virgílio pede a Dante a corda que se encontrava amarrada em sua cintura: “a ele tendi suspensa e enrolada” (*Inf. XVI, 111*). Virgílio segura em uma ponta, joga a outra no penhasco e espera: “‘Bem que algo haverá de resultar’, / pra mim mesmo eu dizia, ‘de algum evento / que o Mestre tanto busca com o olhar’” (*Inf. XVI, 115-117*).

Mas aqui não me calo e, pelas notas
desta Comédia, meu leitor, te Juro –
sejam elas por longa fama nota –

que vi através desse ar pesado e escuro
subir nadando um vulto singular,
(e estupendo, pra um coração seguro)

como o homem que volta, ao mergulhar
pra âncora soltar que escolho tolhe,
ou algo mais que esconda o fundo mar;

e o tronco estira enquanto os pés recolhe.
(*Inf. XVI*, 127-136)

Da escuridão surge uma figura que espanta Dante personagem e o choca pela sua forma corporal: o ser que está diante dos peregrinos é o monstro Géron.

Dante descreve este final do sétimo círculo como “escuro” e ainda acrescenta, com “ar pesado”. Verificamos que esta característica é mantida desde o início da jornada de Dante no Inferno. Quanto mais grave é o pecado, mais para o fundo a alma se destina. A lei que impera no Inferno dantesco é a da classificação dos pecados e de suas punições: quanto mais fundo, mais grave é o pecado e a sua pena.

No canto XVII, último do sétimo círculo, Dante descreve o monstro Géron, que alimenta esse local. Ele tinha vencido o peso com o seu voo e parado na beira do penhasco. Ele é uma espécie de guardião do oitavo círculo e símbolo da fraude, palavra usada pelo poeta em seu sentido sobrenatural: “E essa imagem da fraude, sorradeira, [...]” (*Inf. XVII*, 7).

Nesse canto, onde é narrado o encontro de Dante com as almas pecadoras que utilizaram a violência contra Deus, mais especificamente contra a arte divina; estão os usurários. Géron é descrito da seguinte forma:

A sua cara era cara de homem justo,
tão benignos mostravam-se os seus traços,
e de serpente era o corpo robusto.

Pilosos, até o tronco, tinha os braços,
enquanto eram o dorso e o peito ornados
com pinturas de argolas e laços.
(*Inf. XVII*, 10-15)

O poeta acrescenta:

Toda a sua cauda se torcia no vão,
levantando a forquilha peçonhenta,
armada à ponta, como de escorpião.
(*Inf. XVII*, 25-27)

Conforme a descrição feita pelo poeta, o monstro mostra a cara de um homem justo, mas esta pode ser considerada uma máscara que esconde a verdadeira natureza de Gérion: o corpo monstruoso de serpente, “e co’ as garras no ar [...]” (*Inf.* XVII, 105), o tronco e os braços felpudos são detalhes da besta que estava ali entre eles e cujo domínio estava no oitavo círculo.

O corpo de Gérion é composto de três naturezas: o rosto humano, o corpo e os braços de besta e a cauda de serpente, com a ponta peçonhenta de um escorpião. Ele engana com o seu olhar e com a sua face, que escondem sua verdadeira natureza, a personificação do pecado do oitavo círculo, a fraude. Ele representa esse símbolo.

No entanto, antes de os peregrinos subirem nas costas de Gérion e descerem para o oitavo círculo, Dante é atraído por um grupo que vê sentado no areão e, a pedido de Virgílio, dirige-se para eles, decidido a conhecer suas penas. Ele não reconhece nenhuma dessas almas, mas nota em cada uma delas uma espécie de bolsa pendurada no pescoço com o emblema de suas famílias.

Percebe que essas almas viveram em Florença e que os emblemas que carregam são signos das famílias florentinas. As almas que carregam as bolsas foram nobres que valorizaram o título de nobreza e os bens materiais mais que Deus⁶⁰. São punidas por ferirem a arte divina ao dar as costas para a natureza e voltar sua atenção ao dinheiro e às coisas que o homem construiu.

Como bem nos lembra Le Goff (2004), o cristianismo alertava que não havia a possibilidade de se valorizar o dinheiro e Deus ao mesmo tempo, era necessário escolher entre um e outro: “A usura é um pecado contra o preço justo, um pecado *contra a natureza*.” (LE GOFF, 2004, p.25).

Depois de se aproximar e trocar algumas palavras com as almas, Dante retorna ao local onde está Virgílio, seu mentor, que pede um tempo para domar o monstro Gérion. Pode-se entender esta ação como uma característica simbólica de dominação; Virgílio acalma Gérion, assim como venceu o Minotauro no primeiro giro. Nesse momento, além de vencido, o monstro é domado para servir de transporte ao próximo círculo.

⁶⁰Informação encontrada em: ALIGHIERI, D. **Divina Comédia: Inferno**. Adaptação em prosa e notas por Helder da Rocha. 1999. Disponível em: <<http://www.stelle.com.br/pt/inferno/inferno.html>> Acesso em: 19 nov. 2012.

Gerion é uma espécie de monstro do abismo; para entendê-lo melhor compartilhamos da ideia apresentada por Eliade “Os monstros do abismo são encontrados também em numerosas tradições: os heróis, os iniciados, descem ao fundo do abismo a fim de afrontarem os monstros marinhos; é uma prova tipicamente iniciática.” (ELIADE, 2010, p.68).

Nota-se que o monstro Gérion provém de diversas representações do estranho e misterioso. Esse modelo de monstro estava presente nas mitologias antigas, aquelas que eram conhecidas de Dante. Nossa intenção não é afirmar que os monstros foram “emprestados” para o cristianismo, mas que foram apropriados pela religião cristã, como imagens que representam e simbolizam ideias pertinentes ao fenômeno religioso, a exemplo da fraude e da violência. Como bem explica Eliade:

Bastou que um grupo de imagens sobrevivesse, ainda que obscuramente, desde os tempos pré-mosaicos. Tais imagens e símbolos eram capazes de recobrar, a qualquer momento, uma poderosa atualidade religiosa. (ELIADE, 2010, p.68)

Podemos complementar, os símbolos são explicados pelo seu significado, que lhes atribuí ainda mais símbolos (BOSI, 1988). Devemos compreender que o Inferno é um ambiente simbólico. Os círculos infernais são simbólicos; portanto, estão recheados de símbolos e significados, cuja finalidade é levar o ser humano a entender as intenções inerentes à criação de um Inferno estranho, de um Inferno cristão, que ganha vida pela associação de diversas questões mitológicas, para as quais o próprio indivíduo não consegue dar explicação.

Dessa forma, analisamos e apresentamos nossa interpretação de uma das partes do Inferno cristão narrado por Dante em seu sétimo círculo. Nesta parcela do ambiente, um único pecado, o da violência, divide-se em três, conforme sua natureza, situando-se nos três giros ou vales desse círculo. Cada um deles tem seu aspecto paisagístico caracterizado por bestas, rios, rochas, florestas, deserto e almas condenadas ao sofrimento.

Considerações Finais

Nesta pesquisa, propusemo-nos a analisar a simbologia dos círculos do Inferno dantesco. Em face da diversidade de símbolos que compõe cada um desses círculos, optamos por selecionar somente um deles para investigar as estruturas simbólicas da paisagem do Inferno. Para essa escolha metodológica, também contou o limite de tempo disponibilizado para a pesquisa. Assim, fomos levados a restringir a análise a uma das partes desse ambiente do pós-morte cristão, o sétimo círculo.

Apresentamos o leitor ao poeta Dante Alighieri e ao seu contexto histórico. Verificamos a composição das cidades italianas e a estrutura social e política de Florença, sua cidade natal. Apresentamos a fonte de estudo da pesquisa: a *Divina Comédia*. Destacamos que esta obra ainda provoca em seus leitores a estranheza, ou seja, incomoda o leitor e o faz sentir-se estranho em seu mundo.

Esse aspecto é destacado por Bloom (2001) como uma das características predominantes nos cânones da literatura. Compartilhamos do conceito de clássico exposto por Calvino (2000) e reconhecemos na fonte estudada a possibilidade de inúmeras leituras, as quais podem desvendar aspectos diferentes da obra. Isto é, reconhecemos que essa fonte se caracteriza como um clássico, que, sempre que lido, provoca a sensação de novidade e de estranheza.

Assim, foi possível perceber os inúmeros aspectos destacados nas obras e nos estudos realizados sobre Dante no Brasil. Reconhecemos que Dante foi, além de poeta, político, linguista, teólogo, militar, místico e patriota. Em suas obras estas características se manifestam por meio da narrativa e da temática. Ao realizar uma pesquisa bibliográfica sobre os estudos a respeito de Dante Alighieri no Brasil, percebemos que a obra mais estudada foi a *Divina Comédia* e que os temas mais pesquisados relacionam-se aos personagens da obra, como Beatriz e Dante, e aos ambientes do pós-morte e suas almas.

Na maior parte deste estudo, detivemo-nos nos cantos da *Divina Comédia* destinados ao Inferno. Com base na leitura desses cantos, verificamos que o Inferno dantesco está dividido em nove círculos, cada qual constituído por um dos pecados e por sua punição. Essa geografia caracteriza-se também pela paisagem, na qual predominam seres mitológicos, instrumentos de tortura e elementos naturais. A

leitura nos estimulou a compreender os símbolos escolhidos pelo poeta para representar o pecado e cada uma das paisagens do Inferno.

Destarte, definimos os aportes teórico-metodológicos que possibilitaram o recorte e a argumentação em torno do nosso objeto. Optamos pela História das Ideias e pelos teóricos que dessem a fundamentação adequada para o nosso estudo. Roger Chartier (2002b), Mircea Eliade (1979) e Todorov (1981) possibilitaram que reconhecêssemos uma opção conceitual apropriada aos nossos objetivos.

Por meio do estudo desenvolvido por Chartier (2002b), trabalhamos com o conceito de representação e de apropriação. De Mircea Eliade (1979), utilizamos a ideia de símbolos religiosos e sua funcionalidade em sociedade. Com base nos estudos de Todorov (1981), analisamos os gêneros e suas diferenças, de forma a esclarecer nossa opção pelo maravilhoso. Assim, compartilhamos das ideias pontuadas por Le Goff (2010) a respeito do estudo do maravilhoso e da sociedade medieval.

Com esses aportes, foi possível analisar o Inferno dantesco como resultado de uma representação coletiva, com objetivos definidos a ser atingidos por meio da leitura da obra ou da apropriação das ideias nela presentes. Assim, explicamos as formas de leitura realizadas no medievo, leituras estas caracterizadas pelo orador e pelo ouvinte. Além disso, verificamos as ideias que circulavam no medievo em torno do Inferno, do Purgatório e do Paraíso, que permitiram a Dante escrever um tratado do pós-morte.

Notamos, portanto, que o Inferno é uma realidade para o homem cristão, com base no qual este pode explicar o mundo em que vive, assim como seus aspectos naturais e as ações malignas do ser humano. Esse espaço é apropriado e representado por Dante Alighieri em sua obra *Divina Comédia*, ou seja, ela é a representação de uma realidade que pode não ser vista ou tocada pelos sentidos do homem, mas que está em sua mente como um objeto ausente, pintado em sua memória tal como ele é; um ambiente escuro onde predominam o medo e o sofrimento, caracterizado pelo fogo, pelas bestas e pelos condenados.

Para investigar a simbologia do sétimo círculo, dialogamos com o conceito de símbolo proposto por Eliade (1979). Para este teórico, o homem é um ser simbólico, cujos símbolos são capazes de revelar os aspectos mais profundos da realidade. Assim, os elementos simbólicos do Inferno caracterizam-no como um ambiente hostil

e impróprio para os homens bondosos. Tais símbolos são funcionais, ou seja, sobrevivem de acordo com os diferentes momentos históricos, podendo ser camuflados, degradados, mas nunca extirpados.

Ao investigar o gênero do maravilhoso proposto por Todorov (1981), notamos a necessidade de dialogarmos com Le Goff (2010) para compreender como este gênero e o conceito de maravilhoso poderiam ser reconhecidos em uma narrativa sobrenatural, na qual se apresenta uma realidade de mundo a ser interiorizada na representação coletiva daqueles que a leem.

Assim, descrevemos como o Inferno medieval era compreendido e em quais narrativas ele estava presente. A nossa opção teórico-metodológica tornou possível a descrição e a apresentação da paisagem do Inferno de Dante e dos seus símbolos. Notamos a presença de seres mitológicos pertencentes ao maravilhoso medieval que foram reinterpretados por Dante para compor e dar significado ao pós-morte cristão.

Verificamos que, no Inferno dantesco, os monstros e as almas são parte da paisagem. Analisamos esses aspectos e as descrições que Dante fez de cada animal, alma, aspecto natural e físico. Com isso, compreendemos como Dante representou o sétimo círculo, encontrando, na leitura da obra, os símbolos que ele utilizou.

Percebemos que as ideias de sofrimento e do pós-morte transformaram os aspectos geográficos do Inferno. Dante construiu em seu poema um ambiente de extremo sofrimento com punições que atingiam o corpo e o psicológico do ser humano. O seu Inferno imaginado e sonhado está repleto de características físicas de nosso mundo e de mitologias e religiões antigas que o poeta soube unir ao seu pós-morte com esplendor. As representações do Inferno se faziam presentes na oralidade das pessoas medievais, elas sabiam o quanto seria terrível cair no abismo de fogo.

As ideias presentes no sétimo círculo foram e são interpretadas de muitas formas. Notamos que o Inferno é, por si só, um ambiente caracterizado por punições, tortura e desesperança; resumindo, por sofrimento, nele não havendo espaço para a luz e para a salvação divina. Assim, dentro de cada um dos círculos, são mostrados os símbolos ou ideias que afundam o homem em seus medos mais profundos e obscuros.

No sétimo círculo, predomina a ideia do fogo e da tortura pela fervura ou pela queimação. Somente o segundo giro deste círculo diferencia-se dos demais: nesse cenário predomina o arvoredado, representando as almas torturadas pela imobilidade e pelas harpias que as arranham.

Assim, a violência é, para Dante, um ato que deve ser extirpado ou punido por meio do fogo e das torturas promovidas pelas bestas, é um ato que fere o homem e a Deus.

Outro elemento que predomina neste círculo são os monstros mitológicos que caracterizam e reforçam seu aspecto violento. Bestas como os centauros, o minotauro, as harpias e o Géron simbolizam a união de duas naturezas, a bestial e a humana, mas, em razão do local em que atuam, uma delas se sobressai: a da espécie animalesca.

Além dos demônios, analisamos a paisagem física desse Inferno. No primeiro giro, predomina o rio Flegetonte, composto por sangue fervente: o símbolo da tortura daqueles que foram violentos contra o outro. O sangue aqui simboliza a morte, ao contrário da água, que simboliza a vida ou a purificação. No segundo giro, analisamos as árvores secas arranhadas por harpias, as quais simbolizam o suicídio e a ausência de vida, ou seja, a violação da dádiva divina, a vida. No terceiro giro, verificamos o areão de fogo, a areia e a chuva flamejante que queima os violentos contra a arte de Deus: sodomitas, usurários e blasfemos.

A representação do sétimo círculo do Inferno é uma figuração dos mecanismos de pensamento do homem medieval, que condenava e punia os atos violentos. O Inferno de Dante possui diversas representações coletivas, símbolos que pedem um significado. A necessidade de manter a ordem na sociedade tornou possível a ambientação de um local que condenasse aqueles que fugiam ao modelo de sociedade apresentado. A proliferação do caos foi sinônimo de intervenção maligna ou de tentação do Diabo. O sétimo círculo informa quais eram as violências condenadas por Dante: a violência contra o outro, contra a si mesmo e contra Deus.

Ao escrever este poema, Dante se apropria de diversas ideias para mostrar ao homem religioso como o Inferno, o Purgatório e o Paraíso funcionam e o que eles deviam fazer para não sofrer a eternidade ao lado de Lúcifer ou purgar por esperança. *A Divina Comédia* é, de fato, um tratado para o homem compreender os diversos símbolos que caracterizam cada uma das partes do pós-morte, bem como

seu aspecto geográfico, e para interioriza-los em sua mente: tanto o homem que vivia no século XIII e XIV quanto os que viveriam depois desse tempo.

Referências

Fonte impressa:

ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. 1ª Edição (1998). Prefácio por Carmelo Distante, tradução e notas por Italo Eugenio Mauro. Edição bilíngue. 15ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

Bibliografia:

ALIGHIERI, D. **Convívio**. Tradução Literal e Notas de Carlos Eduardo de Soveral. Lisboa: Guimarães Editores, 1992.

_____. **De vulgari eloquentia**. Testo bilingue (latino-italiano) a cura di Sergio Cecchin. Torino: UTET, 1988a.

_____. Monarquia. In: AQUINO, T; ALIGHIERI, D. **Os pensadores: Sto. Tomás, Dante**. São Paulo: Nova Cultural, 1988b.

_____. Vida Nova. In: AQUINO, T; ALIGHIERI, D. **Os pensadores: Sto. Tomás, Dante**. São Paulo: Nova Cultural, 1988c.

ALVA, B. **Prolegômenos para uma filosofia do Amor em Dante Alighieri: Um estudo do Convívio**. 1999. 200f. Tese (Doutorado em Filosofia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 1999.

ALVES, L. R. G; PESSOA, M. P. O Diabo em Dante's Inferno. **X SBGames**, 2011, Salvador. X Simpósio Brasileiro de Games e Entretenimento Digital, 2011.

AQUINO, T. Suma teológica. In: AQUINO, T; ALIGHIERI, D. **Os pensadores: Sto. Tomás, Dante**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

ARISTOTELES. **Os pensadores: Ética a Nicômaco; Poética**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. 4. ed. São Paulo : Nova Cultural, 1991.

ARRIGONI, M. T. **O Abismo, o Monte, a Luz: Os símiles na leitura/tradução da Divina Comédia**. 2001. 253f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). Programa de Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2001.

BACHELARD, G. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BEAUJOUAN, G. Números. In: LE GOFF, J; SCHMITT, J. **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2006. p. 293-303.

BEAULIEU, M. P. Pregação. In: LE GOFF, J; SCHMITT, J. **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2006. p.367-376.

BASCHET, J. A Lógica da Salvação; Corpos e Almas: Pessoa Humana e Sociedade Cristã. In: **A Civilização Feudal**. Rio de Janeiro: Globo, 2006. p.374-445.

BECKER, U. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Paulus, 2007.

BERGER, P. **O Dossel sagrado**. São Paulo: Paulus, 2004.

BLOOM, H. **O Cânone Ocidental**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOCCACCIO, G. **La vita di Dante**. Introdução, notas e apêndice de Francesco Macri-Leone. Florença: G. G. Sansoni, 1888.

BORGES, J. L. **Nove ensaios dantescos & a memória de Shakespeare**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOSI, A. **Volume 4 Estudos Literários**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

BOURDIEU, P. **A Economia das Trocas Linguísticas: o que falar quer dizer**. São Paulo: Edusp, 1998.

BRITO, E. F. **A insaciável sede de saber na Comédia de Dante**. 2010. 108f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

BULFINCH, T. **O livro de ouro da Mitologia (Idade da fábula): História de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BURCKHARDT, J. **A cultura do renascimento na Itália**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURKE, P. **A Escola dos Annales: 1929 – 1989**. São Paulo: Unesp, 1997.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAPPELLARI, M. S. V. **As representações visuais do mal na comunicação: imaginário moderno e pós-moderno em imagens de a Divina Comédia e do filme Constantine**. 353f. (tese de doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

CASAGRANDE, C; VECCHIO, S. Pecado. In: LE GOFF, J; SCHMITT, J. **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2006. p.337-351.

CERTEAU, M. A operação histórica. In: LE GOFF, J; NORA, P. **História: Novos Problemas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

CHARTIER, R. **A História Cultural entre práticas e representações**. Portugal: Difusão Editorial, 2002a.

CHARTIER, R. **A Beira da Falésia: a História entre Incertezas e Inquietude**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002b.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT. **Diccionario de los Símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COSTA, R. Olhando para as estrelas, a fronteira imaginária final: Astronomia e Astrologia na Idade Média e a visão medieval de cosmo. **In: Dimensões – Revista de História da UFES 14. Dossiê Territórios, espaços e fronteiras**. Vitória: UFES, Centro de Ciências Humanas e Naturais, EDUFES, 2002, p.481-501.

COSTA, R. Por uma geografia mitológica: a lenda medieval do Preste João, sua permanência, transferência e morte. **História**. Revista do Departamento de História da UFES, Vitória, v. 9, n.1, p. 53-64, 2001.

COSTA, D. L.; ALMEIDA, C. C. O show de possessões: a concepção do mal na Igreja Internacional da Graça de Deus. **In: OLIVA, A. S. O; BENATTE, A. P. 100 Anos de Pentecostes: Capítulos da história do pentecostalismo no Brasil**. São Paulo: Fonte Editorial, 2010. p.303-326.

DANTE'S INFERNO. Victor Cook / Mike Disa / Sang-Jin Kim / Shuko Murase / Jong-Sik Nam / Lee Seung-Gyu (dir.). EUA / Japão / Singapura / Coreia do Sul, Blu-ray, 90 min. Título original: Dante's Inferno: An Animated Epic.

DEL PRIORE, M. **Esquecidos por Deus: Monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELUMEAU, J. **História do Medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. O que sobrou do Paraíso. **Varia História**, n.31, jan, 2004. p.141-158.

_____. **O pecado e o medo: a culpabilização no ocidente (séculos 13-18)**. São Paulo: EDUSC, 2003.

DE PLANCY. **Dictionnaire Infernal 1818**. Rare, 1st Edition. Disponível em: <http://books.google.com/>. Acesso em: 01 jul. 2012.

DEUS, P. R. S. Paraísos Medievais – esboço para uma tipologia dos lugares de recompensa dos justos no final da Idade Média. In: **Mirabilia Revista Eletrônica da Antiguidade e Idade Média**, v. 12, p. 141-158, 03 abr, 2011.

DISTANTE, C. Prefácio. In: ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia: Inferno**. 1ª Edição (1998). Prefácio por Carmelo Distante, tradução e notas por Italo Eugenio Mauro. Edição bilíngue. 15ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

DUBY, G. A emergência do indivíduo. In: ARIÉS, P.; DUBY, G. **História da vida privada: Da Europa feudal à renascença**. São Paulo: Companhia de bolso, 2009. p.528-551.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

_____. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. Observaciones metodologicas sobre el estudio del simbolismo religioso. In: ELIADE, M; KITAGAWA, J. M. **Metodologia de la historia de las religiones**. Barcelona: Paidós, 1996.

FERNANDES, F. R.; MASCHIO, Michelle. Giotto e o Purgatório: a difícil missão de salvar a alma de um usurário. **Mirabilia Revista Eletrônica da Antiguidade e Idade Média**, v. 12, p. 160 - 174, 03 abr. 2011.

FRANCO JUNIOR, H. **Dante: o poeta do absoluto**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

GANGUI, A. La Cosmologia de la Divina Comedia. **Ciencia Hoy**, vol.15, n.89, octubre – noviembre, 2005. p.18-23.

GASPARI, S. O paraíso de Dante e o paraíso dos apócrifos. In: **XII congresso internacional da ABRALIC**. Curitiba: XII congresso internacional da ABRALIC, v. 1. p. 1-7, 2011.

GAUVARD, C. Violência. In: LE GOFF, J; SCHMITT, J. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2006.

GOMES, M. B. Dante no Inferno. **Revista Imaginário**, v1, p. 58-73, 2011.

GREGORY, T. Natureza. In: LE GOFF, J; SCHMITT, J. **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2006. p.263-277.

GUIMARÃES, M. Os Santos teólogos no Paraíso de Dante. In: **VIII Ciclo de Estudos Antigos e Medievais; IX Jornada de Estudos Antigos e Medievais**, 8, 2010, Londrina. Anais. Londrina: Programa de Pós-graduação em história Social da Universidade Estadual de Londrina, 2010. p.1-12.

HEISE, P. F. **A introdução de Dante no Brasil: o Ramalhete poético do parnaso italiano de Luiz Vicente De Simoni**. 2007. 102f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana). Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

HOMERO. **Ilíada**. Versão para eBook. São Paulo: Atena Editora, 2009.

HOMERO. **Odisséia**. Versão para eBook. São Paulo: Atena Editora, 2009.

<http://www.abcgallery.com/G/giotto/giotto17.html>. Acesso em: 25 mai. 2012.

<http://www.dantesociety.org/index.html>. Acesso em: 19 nov. 2012.

<http://www.dantesca.it/eng/index.html>. Acesso em: 19 nov. 2012.

http://www.danteonline.it/italiano/vita_frames/movies/vitaflash.html. Acesso em: 19 nov. 2012.

<http://www.if.ufrj.br/~mbr/etc/jabuti2000.html>. Acesso em: 28 nov. 2012.

<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/>. Acesso em: 08 nov. 2012.

<http://www.capes.gov.br/servicos/sala-de-imprensa/36-noticias/1399>. Acesso em: 19 nov. 2012.

JANUÁRIO, S. A. R. **Do amor humano ao Amor Divino: correspondências entre “Dão-Lalalão (o devente)” e a *Divina Comédia***. 2011. 154f. Dissertação de mestrado (Mestre em Letras: Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

JUNG, C. G; et al. **O Homem e seus Símbolos**. 5ª Edição. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

KAPPLER, C. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KOCHAKOWICZ, L. Diabo. In: ROMANO, R. (Dir.). **Enciclopédia Einaudi**, v. 12. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987. p. 243-265.

LATOURET, B. **“Não congelarás a imagem”, ou: como não desentender o debate ciência-religião**. *Mana*, v. 10, n. 2, 2004. p.349-376.

LE GOFF, J. **A Bolsa e a Vida: economia e religião na Idade Média**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

- _____. **A Civilização do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2005.
- _____. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. **As Raízes medievais da Europa**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- _____. **O Maravilhoso e o cotidiano no Ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- _____. **O nascimento do purgatório**. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.
- _____. Pecado. In: ROMANO, R. (Dir.). **Enciclopédia Einaudi**, v. 12. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987. p. 266-286.
- _____. Sonhos. In: LE GOFF, J; SCHMITT, J. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2006.
- LE GOFF, J; NORA, P. **História: Novos Problemas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- LEWIS, R. W. B. **Dante**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- LINK, L. **O Diabo: a máscara sem rosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MALAXECHEVERRÍA, I. **Bestiário Medieval**. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.
- MAURO, I. E. Tradução e notas. In: ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia: Inferno**. 1ª Edição (1998). Prefácio por Carmelo Distanto, tradução e notas por Italo Eugenio Mauro. Edição bilíngue. 15ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2008.
- MORAES, E. V. **A Tijuca e o pântano. A Divina Comédia na obra de Machado de Assis entre 1870 e 1881**. 2007. 179f. Tese de Doutorado (Doutor em Letras). Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras

Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

MOURA, J. G. Prefácio. In: ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. São Paulo: Editora Landmark, 2011.

MUCHEMBLED, R. **Uma história do Diabo: séculos XII-XX**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NOGUEIRA, C.R.F. **O Diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

PAIZANI, G. F. A. **'La stirpe non fa le singular persone nobili, ma le singular persone che fanno nobile la stirpe': A questão da nobreza no Convívio de Dante Alighieri**. 2012. 106f. Dissertação de Mestrado (Mestre em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2012.

PASTOUREAU, M. Símbolo. In: LE GOFF, J; SCHMITT, J. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2006.

PEYRONIE, A. Minotauro. In: **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

POSSAMAI, J. M. **Leitura do Limbo de Dante: o encontro de poetas e sábios**. 2007. 120f. Dissertação de Mestrado (Mestre em Letras). Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.

QUÍRICO, T. **Inferno e Paradiso. Dante, Giotto e as representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV**. 2009. 299f. Tese de Doutorado (Doutor em História). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

RICOEUR, P. **O Pecado Original: Estudo de Significação**. 2008. Disponível em:<http://www.lusosofia.net/textos/ricoeur_paul_pecado_original_estudo_de_significacao.pdf>.

ROBIN, P. M. **Beatriz, musa de Dante Alighieri, com suas transfigurações na *Vita Nova* e incursões na *Divina Comédia***. 2010. 74f. Dissertação de mestrado (Mestre em Letras). Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Italiana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

ROCHA, G. O. R. Geografia clássica: uma contribuição à história da ciência geográfica. **Presença** (Porto Velho), v.1, n.10, Porto Velho, 1997. p.1-11.

ROCHA, H. Notas e adaptação em prosa. In: ALIGHIERI, D. **Divina Comédia: Inferno**. 1999. Disponível em: <<http://www.stelle.com.br/pt/inferno/inferno.html>> Acesso em: 19 nov. 2012.

RODA, R. R. **Mitologia Dantesca: A referência aos mitos greco-romanos na *Divina Comédia* pelo viés da (re)criação poética de Dante Alighieri**. Dissertação de Mestrado (Mestre em Letras). 2012. 169f. Programa de Pós-Graduação em Letras do instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”. São José do Rio Preto, 2012.

RUSSEL, J. B. **Lúcifer: O Diabo na Idade Média**. São Paulo: Editora Madras, 2003.

SARDAGNA, A. C. **Leitura do Purgatório na *Divina Comédia*: O cenário, uma mulher e a procissão no Paraíso Terrestre**. 2006. 134f. Dissertação de Mestrado (Mestre em Letras). Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Estadual de Santa Catarina. Florianópolis, 2006.

SCHMITT, J. C. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Domingos Paschoal Cegalla. 3ª edição. Rio de Janeiro: DIFEL, 2005.

STRAPAÇÃO, M. **Beatriz: A Figura do conhecimento como uma ascese em direção ao espírito**. 2010.110f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

STREFLING, S. R. A disputa entre o Papa Bonifácio VIII e o Rei Filipe IV no final do século XIII. **Teocomunicação**, v. 37, p. 525-537, 2007.

STERZI, E. **A *Vita Nova* e a irrupção da lírica moderna**. 2006. 517f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

STERZI, E. **Por que ler Dante**. São Paulo: O Globo, 2008.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora perspectiva, 1981.

TÔRRES, M. R. **O Sentido e a Razão de Ser do Paraíso de Dante Alighieri**. *Mirabilia* (Vitória. Online), v. 12, p. 38-60, 2011.

VARAZZE, J. **Legenda Áurea: vidas de santos**. Tradução do latim. Apresentação, notas e seleção iconográfica Hilário Franco Junior. São Paulo, Companhia de Letras, 2003.

VAUCHEZ, A. **A espiritualidade na Idade Média Ocidental; Séc. VIII a XIII**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VEERMECH, P. F. **Considerações sobre os desenhos de Sandro Botticelli para a Divina Comédia**. 2007. 260f. Tese de Doutorado (Doutorado em Teoria e História Literária). Departamento de Teoria e História Literária do Instituto da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

VERNANT, J; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Cotia: Ateliê Editorial e Ed. Da UNICAMP. 2005.

Visão de Túndalo. Ed. de F.H. Esteves Pereira. Revista Lusitana, 3, 1895. p.97-120 (Códice 244).

VISCERAL GAMES; ELETRONIC ARTS. **Dante's Inferno**. Playstation 3 (Blu-ray Disc): Visceral Games, 2010.

VIVAI, C. B. S. **Uma leitura do *De Vulgari Eloquentia* de Dante Alighieri**. 2009. 94f. Dissertação de Mestrado (Mestre em Letras). Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Italiana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

ZIERER, A. M. S.; OLIVEIRA, S. P. Diabo Versus Salvação na Visão de Túndalo. **OPSIS** (UFG), v. 10, p. 43-58, 2010.

ZIERER, A. Paraíso versus Inferno: A Visão de Túndalo e a Viagem Medieval em busca da salvação da alma (sec. XII). **Revista Mirabilia**, v.2. dec., 2002. p.150-184.