

Configurações do espaço e representação do eu-peregrino

NA *COMMEDIA* DE
DANTE ALIGHIERI

Letícia Cristina Alcântara Rodrigues


Editora
UFG



Expressão
Acadêmica



Universidade Federal de Goiás

Reitora
Angelita Pereira de Lima

Vice-Reitor
Jesiel Freitas Carvalho

Diretor da Editora UFG
Anselmo Pessoa Neto



Conselho Editorial da EDITORA UFG

Andréa Freire de Lucena, Antonio Corbacho Quintela (presidente), Cláudio Rodrigues Leles, Éric de Souza Gil, Igor Kopcak, Marcelina Gomi, Maria Meire de Carvalho Ferreira, Marta Cristina Colozza Bianchi, Silvana Augusta Barbosa Carrijo, Tânia Ferreira Rezende, Ulysses Rocha Filho e Vânia Dolores Estevam de Oliveira.

Comissão Julgadora da Área de Linguística, Letras e Artes
Tânia Ferreira Rezende (coordenadora), Silvana Augusta Barbosa Carrijo, Silvana Beline, Ulysses Rocha Filho, Marcelina Gomi (FAV)

Coordenador do Concurso Expressão Acadêmica, ed. 2018
Antonio Carlos Novaes

Letícia Cristina Alcântara Rodrigues

**Configurações do espaço
e representação do eu-peregrino
na *Commedia* de Dante Alighieri**



Expressão
Acadêmica

@ Editora UFG, 2022

@ Letícia Cristina Alcântara Rodrigues, 2022

Revisão

Gisele Dionísio da Silva

Capa e Editoração Eletrônica

Julyana Aleixo Fragoso

DOI: <https://doi.org/10.5216/ROD.con.ebook.978-65-86636-13-0/2022>

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG**

R696 Rodrigues, Letícia Cristina Alcântara.

Configurações do espaço e representação do eu-peregrino na Commedia de Dante Alighieri [E-book] / Letícia Cristina Alcântara Rodrigues ; revisão, Gisele Dionísio da Silva ; editoração, Julyana Aleixo Fragoso ; capa, Santiago Dias de Souza Pinto. - Dados eletrônicos (1 arquivo : PDF). – Goiânia : Editora UFG, 2022. (Coleção Expressão Acadêmica)

Inclui referências.

ISBN (E-book): 978-65-86636-13-0

1. Poesia italiana. 2. Literatura italiana. 3. Dante Alighieri, 1265 - 1321. I. Título.

CDU: 929:821.131.1

Bibliotecária responsável: Adriana Pereira de Aguiar / CRB1: 3172

Sumário

APRESENTAÇÃO	8
DANTE ALIGHIERI: ÉPOCA, FORMAÇÃO E ESTILO ARTÍSTICO.....	15
1.1 A Idade Média e Florença: panorama sócio-histórico.....	16
1.2 Formação cultural do poeta	31
1.3 O <i>dolce stil nuovo</i> e os <i>Fedeli d'Amore</i>	43
O ESPAÇO NA <i>COMMEDIA</i> : TRAJETÓRIA DE UM EU EM CONSTRUÇÃO....	56
2.1 Configurações míticas da cosmologia danteana.....	57
2.2 Inferno, Purgatório e Paraíso: arquitetura dos três reinos	69
2.3 Imagética das selvas e dos quatro elementos.....	79
O AUTOR, O PEREGRINO E O NARRADOR: CORPOREIDADE E SUBJETIVIDADE	96
3.1 Subjetividade e individualidade	96
3.2 A importância do “Conhece-te a ti mesmo”	110
3.3 O corpo como instrumento da subjetividade	119

CONSIDERAÇÕES FINAIS 126

REFERÊNCIAS 130

Subiu Beatriz ao alto céu,
no reino onde os anjos têm paz,
ficou, com eles, e vós, mulheres, o consentistes:
não foi fria, nem veemente,
como a outras acontece,
mas sim, e apenas, foi benigna;
a luz da humildade sua
passou os céus com virtude tanta
que fez maravilhar o Sempiterno,
e de tal modo que um desejo doce
lhe acudia de chamar essa virtude;
e logo a si a fez trazer
porque a vida que arrastamos, vil,
não era digna de cousa tão gentil.

Dante Alighieri, Vida Nova, XXXI

Ma non è chiaro, ormai, che allorquando il nostro argomento è la
poesia di Dante, difficilmente saremo capaci di esaurirlo?

Charles S. Singleton

O voi ch'avete li' nteletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame di versi strani

Dante Alighieri, A Divina Comédia (Inf., IX, 61-63)

APRESENTAÇÃO

Durante Alighieri, poeta florentino nascido em 1265,¹ é o autor de uma das maiores obras literárias da história da humanidade, a *Commedia*.² O desafio de estudar esse clássico é assustador e nos incentiva à aventura. Conforme declara Jorge Luiz Borges (2003, p. 74, tradução nossa), existe

uma primeira leitura da *Comédia*; não há uma última, já que o poema, uma vez descoberto, segue acompanhando-nos até o fim. Como a linguagem de Shakespeare, como a álgebra ou como nosso próprio passado, a *Divina Comédia* é uma cidade que nunca teremos explorado de todo; o mais gasto dos tercetos pode, uma tarde, revelar-me quem sou ou que coisa é o universo.

¹ Durante Alighieri, filho de Alighiero di Bellincione di Alighieri e Bella degli Abati, nasceu entre maio e junho de 1265 na conturbada cidade de Florença e faleceu em 13 ou 14 de setembro de 1321, em Ravena. Pouco antes do nascimento do *sommo poeta*, Florença passara por diversas rixas entre as famílias dos guelfos e dos gibelinos, facções remanescentes de disputas do século XII e que apoiavam distintas situações políticas: o papado como poder supremo, no caso dos primeiros, e o imperador romano como autoridade absoluta na Europa, para os segundos. A família de Dante Alighieri, segundo seus biógrafos, era defensora do primeiro grupo, mas sua influência era ínfima e por isso não foi exilada quando ele caiu.

² Dante Alighieri intitulou sua obra “Incomincia la *Comedia* di Dante Alighieri, di nascita, non di costumi, fiorentino” (Epístola X – cf. Alighieri, 2011). Entretanto, em algumas partes da obra chama-a de *Commedia*. Optamos por utilizar o título que o poeta florentino lhe deu em detrimento do que contém o epíteto “Divina” acrescentado por Giovanni Boccaccio (1313-1375), primeiro biógrafo e estudioso do poeta. Estupefato pela escrita de Dante Alighieri, Boccaccio chamou-a de *Divina Commedia* em seu *Trattatello in laude di Dante* (1351-1355) e foi figura central na promoção do poeta no *Trecento*. O epíteto só viria a ser incorporado ao título da *Commedia* em 1555, na edição de Ludovico Dolce e Gabrielle Giolito.

Somos compelidos a adentrar a *Commedia*, buscando novas ruas e caminhos que compõem essa cidade, explorando sua arquitetura e seus segredos, certos da sua imensidão, seja literária, seja linguística. Antes de penetrar nesse universo, torna-se relevante fazer a distinção, no contexto da *Commedia*, entre o escritor e o personagem-narrador, uma vez que o autor se converte em protagonista das aventuras vividas em sua obra. Ao primeiro chamaremos Dante Alighieri, poeta, autor florentino ou *sommo poeta*,³ enquanto o segundo designaremos por Dante-peregrino, personagem-narrador e protagonista. Além disso, verificamos na obra um desdobramento de Dante-peregrino: este divide-se em “eu-narrado”, que percorre os mundos do além-túmulo, e “eu-narrante”, que, retornando dessa jornada, relata os eventos ocorridos. Isso nos evidencia a complexidade da obra do escritor florentino.

Levados, tal como Dante-peregrino, a uma floresta que se abre à nossa frente cheia de possibilidades, em muitos momentos encontramos nossas próprias feras e somos obrigados a enfrentar nossos temores e dúvidas no tocante a qual trilha seguir. Entretanto, como Teseu, aventuramo-nos no labirinto construído pela narrativa, na esperança de descobrir sua geometria espacial e chegar ao seu centro, porém, sem a garantia de ter um fio para nos guiar na saída.

O estudo da *Commedia* começou tardiamente para nós, que tivemos nosso primeiro contato com a obra magna do poeta italiano em 2010, em conversa apaixonante com a professora Suzana Yolanda Machado Cánovas. Àquela época, a *Commedia* interessou-nos de tal forma que marcou nosso trajeto pelo mestrado, cujos estudos eram direcionados para outras perspectivas. Findo aquele período e, no ensejo de continuar nossa qualificação profissional, Dante Alighieri e sua obra mostraram-se a nós novamente, chamando-nos a mergulhar em seus versos. Assim, pusemo-nos, mais uma vez, ao lado do poeta florentino, seguindo seus

³ Dante Alighieri é considerado o primeiro e maior poeta da literatura italiana. Segundo Michele Barbi (1931, tradução nossa) na *Enciclopedia Italiana*, a expressão *sommo poeta* é utilizada para se falar “de sua grandeza, não da natureza de seu gênio”. Assim, adotamos esse epíteto para nos referirmos ao poeta florentino.

passos, instigados a percorrer suas trilhas e a observar sua construção arquitetônica.

Segundo Eduardo Sterzi (2008, p. 15, grifo do autor) em *Por que ler Dante*, o fato de a obra de Dante Alighieri ficar por aproximadamente quatro séculos legada ao esquecimento deveu-se a algumas de suas peculiaridades: “Dante era *misturado* demais – *vulgar* demais, *complexo* demais – para o gosto ‘humanista’ e, depois, ‘iluminista’”. Acrescente-se a isso a dificuldade de compreensão de sua linguagem altamente simbólica, que fornece os diversos sentidos em que a obra pode ser lida, conforme o próprio poeta explicita na Epístola X, escrita ao amigo Cangrande della Scala: “esta obra não tem apenas um significado [...] ela é plurissignificativa [...] o primeiro é *literal*, o outro *alegórico* ou *moral* ou *anagógico*” (Alighieri, 2011, p. 1181, grifo do autor, tradução nossa).

Salientamos a importância de compreender o tempo de Dante-autor, o *Trecento*. Segundo Otto Maria Carpeaux (2012, p. 117) em *A Idade Média por Carpeaux*, esse período foi responsável não apenas pelo surgimento de Dante Alighieri, mas pelo aparecimento dos “maiores gênios literários que a Itália produziu em todos os tempos – Dante, Petrarca e Boccaccio”, antecipando-se com a criação de “novos gêneros” e “formas de expressão inteiramente novas”. O pesquisador estabelece que a *Commedia* vive e isso se deve à sua própria estrutura, pois, “entre as grandes obras da literatura universal às quais a convenção chama ‘epopeia’, a *Divina comédia* é a única que não tem nada que ver com os modelos antigos” (p. 130), uma vez que a “Itália burguesa do Trecento já não pôde criar uma epopeia heroica” (p. 129).

Carpeaux (2012, p. 130, grifo nosso) explicita que a *Commedia* “não tem ação; não tem enredo. O único elemento que liga os versos, reúne os cantos, junta as três partes, é a *pessoa* do próprio *poeta*, constantemente presente”. Assim, a matéria humana torna-se assunto principal da obra, representada na figura do peregrino que, por si mesmo, persegue a salvação na companhia de Virgílio, seu guia. Por ser uma “obra de expressão pessoal” (p. 130), a *Commedia* é uma “obra lírica, no sentido da estética crociana: o lirismo é o centro vital da obra de arte. Por isso, a *Divina comédia* vive” (p. 130).

Entretanto, compreendemos que a *Commedia* pode ser considerada uma obra épico-lírica. É a narrativa de um eu-lírico, o Dante-peregrino, que percorre os mundos do além-morte e de lá retorna para empreender a tarefa de relatar as visões que teve. A subjetividade faz-se presente à medida que o narrador é o personagem principal e nos conta os acontecimentos algum tempo depois. Mas não podemos deixar de considerá-la uma epopeia com base nos próprios estudos do poeta florentino, que teve por modelo as epopeias *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero, e a *Eneida*, de Virgílio.

Encontramos na *Commedia* características que a ligam ao épico, pois trata-se de uma longa narrativa com vários episódios concatenados, que canta fatos gloriosos (da Itália e da cristandade), tem como principal personagem um herói (Dante-peregrino) e apresenta uma mescla de mitologia (pagã e cristã) e realidade (recriação de fatos históricos). Além disso, o protagonista-narrador invoca a musa Calíope para que possa cantar os eventos percorridos no Purgatório:

Musas! Fazei volver a extinta e pura
Veia do meu cantar, com o vosso alento!
Nem me falte Calíope segura,

Que à minha voz infunda aquele acento
Que foi às Pegas míseras fatal,
Do perdão lhes tirando o pensamento!
(Purg., I, 7-12 – CM)⁴

⁴ Para maior fluência das citações, optamos por usar as primeiras letras de cada parte (Inf., Purg., Par.) que compõe a *Commedia*, seguidas pela indicação do cântico em numerais romanos e dos versos em numerais arábicos, bem como as iniciais do tradutor responsável pela versão utilizada – sendo CM para Cristiano Martins (Alighieri, 2006) e IE para Ítalo Eugênio (Alighieri, 2010). A escolha do tradutor deve-se à maior proximidade com a poeticidade de Alighieri ou aos verbetes italianos. As citações do original, quando utilizadas, pertencem à edição de Giorgio Petrocchi (2008).

Calíope é a musa da poesia épica e, ao ser evocada no poema danteano,⁵ acaba por incentivar uma classificação orientada pelas características épicas do texto. Além disso, temos a simetria, característica marcante da obra de Dante Alighieri, ligada, entre outros, ao número três – três reinos, descritos em 33 cânticos⁶ cada, compostos por estrofes em *terza rima*.

Diversos estudiosos optam por associar a *Commedia* ora ao gênero lírico, ora ao épico. Entretanto, Dante Alighieri promove uma mistura desses gêneros, criando um texto híbrido. Por mais que a obra tenha características épicas, não há o distanciamento da matéria poética de seu narrador. Foi ele quem viveu e refletiu sobre a viagem realizada e que se propôs a cantá-la. O eu-lírico expressa-se na (auto)ficcionalização do poeta, um personagem construído e constituído nos moldes medievais, mas que aponta também para a posteridade – a modernidade, ao ter como mote principal o homem em sua humanidade.

Buscamos um novo olhar sobre a *Commedia* que apresentasse os reflexos da sociedade medieval integrados à concepção vanguardista do indivíduo que se coloca à frente de seu destino e é capaz de modificá-lo. Seu protagonista conduz o leitor a um mundo místico e nos relata essa viagem, rememorando-a e internalizando-a. Destarte, fomos conduzidos à obra de Dante Alighieri, no interesse de aprofundarmo-nos sobre uma individualidade que surge no contato com os personagens e os espaços percorridos, à medida que os peregrinos – Dante e Virgílio – avançam na exploração dos mundos do além-morte. Compreendemos, outrossim, a complexidade não apenas do nosso objeto de investigação, a *Commedia*, mas também do campo em que nos envolvemos, no tocante tanto à

⁵ Tomamos o termo “danteano” emprestado de Rocha (2012), que o propõe em detrimento de “dantesco”, comumente utilizado. Segundo o autor, isso se deve ao fato de o segundo possuir uma forte carga de terror, que diz respeito apenas a uma parte da *Commedia*. Dessa forma, o termo “dantesco” não se mostra, em língua portuguesa, capaz de absorver todas as características da obra de Dante Alighieri, como, por exemplo, seu lirismo, sua musicalidade e seu tom bucólico e amoroso.

⁶ A primeira parte da obra, Inferno, tem 34 cânticos, sendo o primeiro uma introdução a toda a viagem que se narra nos cânticos seguintes.

subjetividade quanto ao estudo das construções espaciais, que é escasso em nosso meio acadêmico.

Otto Friedrich Bollnow (2008), na introdução de sua obra *O homem e o espaço*, faz alusão à escassez de estudos relacionados a essa categoria narrativa. Ressalta que, apesar de terem surgido, após a década de 1950, trabalhos significativos sobre a estrutura do espaço concretamente vivenciado (seja da perspectiva fenomenológico-psicológica, seja da filosófica), trazendo uma equivalência ao problema do tempo, essas contribuições foram sempre individuais, não uma tentativa de representação sistemática (Bollnow, 2008, p. 12-14).

Levando em conta nosso principal objeto, a construção do eu à medida que os espaços são percorridos por Dante-peregrino – que se equilibra entre o mundo material e o etéreo –, pretendemos detectar a visão medieval, mas que já apresenta características humanistas e renascentistas, apontando para a modernidade, em um despertar da percepção da subjetividade do homem. Nesse aspecto, ressaltamos a importância do corpo físico em uma viagem que foi considerada por alguns estudiosos do autor como uma viagem da alma. Além disso, temos como objetivo estudar a arquitetura da obra de Dante Alighieri, que foi construída de forma rigorosamente simétrica, e deter-nos na imagética da selva, dos rios e dos quatro elementos que servirá de amostragem para o significado altamente simbólico e alegórico da obra.

O novo *eu* diz respeito a um homem facetado, imiscuído no poder político e religioso, que descrê dessas instituições e busca o conhecimento interior, sendo capaz de refletir sobre si mesmo e seu meio, o que consiste em um arauto do homem moderno. Segundo Fredric Jameson (2005) em sua obra *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*, o termo “moderno” é usado desde o século V da era cristã.⁷ O autor esclarece que, em suas primeiras acepções, *modernus* aparece como antítese de *antiquas*, significando o “agora” ou “o tempo de agora” e servindo para estabelecer parâmetros divisórios entre o antigo e o novo: “para o homem

⁷ Segundo Jameson (2005), o termo “moderno” foi usado pelo papa Gelásio I para distinguir os contemporâneos de seus predecessores.

de letras ele significa uma fundamental linha divisória entre uma cultura, que doravante é clássica, e um presente cuja tarefa histórica está na reinvenção dessa mesma cultura” (Jameson, 2005, p. 27-28).

Dante Alighieri está inserido nessa linha divisória, uma vez que é um mediador entre os valores de uma sociedade em crise e o surgimento de uma nova ordem. Sua *Commedia* introduz-nos ao homem subjetivo, não apenas por trazer complexidade de gênero, mas também por ser uma obra estruturalmente instigante. Uma vez que a crítica americana moderna considera Dante Alighieri o maior “arquiteto’ poético de todos os tempos” (Carpeaux, 2012, p. 131) e a *Commedia* “um edifício colossal” (p. 133), os espaços construídos por Dante Alighieri e percorridos pelo protagonista-narrador tornam-se essenciais para nós. Acreditamos que, durante a peregrinação, esses espaços não apenas representam o pensamento medieval, mas refletem a consciência da individualidade que vai nascendo *em e com* Dante Alighieri. Uma individualidade intuída a partir do momento em que se vê sozinho e encontra o que há de mais humano em si próprio.

DANTE ALIGHIERI: ÉPOCA, FORMAÇÃO E ESTILO ARTÍSTICO

I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'è ditta dentro vo significando.
Purg., XXIV, 52-54

Neste capítulo, enveredamos pelo período a que Dante Alighieri está ligado, enfocando a Idade Média e apresentando um panorama da Itália e da Florença de sua época, que se reflete na construção da *Commedia*. Como ocorre nas obras de arte, no universo literário do autor florentino não há uma simples transposição da realidade empírica, mas uma recriação do visto e do vivido que é representada pelo autor por meio da fala de um eu-narrante que se converte em personagem do texto. Por isso, nosso ponto de partida é a Idade Média e as transformações nela ocorridas, que resultaram no fato de a escrita de Dante Alighieri poder antecipar as alterações no homem, ainda medieval, mas em pleno caminhar para a modernidade.

A Idade Média, chamada pelos iluministas de “Idade das Trevas” (Le Goff, 2003), encerra em si mesma muitos mistérios, além de grandes escritores, como Dante Alighieri, *sommo poeta* italiano, nascido no século XIII e que representa a síntese do mundo medieval. Entretanto, encontramos em sua obra, de forma embrionária, algumas questões que apontam para características humanistas e renascentistas, bem como para um despertar da consciência da subjetividade, que será consolidada na modernidade.

Procuramos caracterizar não apenas a Idade Média da qual Dante Alighieri é fruto, mas também a configuração histórico-política de Florença, investigando como determinados eventos influenciaram o poeta florentino em sua *Commedia*. Ressaltamos que o autor se encontrava em uma época de intensas transformações e redescobertas que foram determinantes para sua formação educacional e poética, sem as quais, muito provavelmente, ele não teria podido arquitetar as estruturas espaciais de sua grande obra. Ademais, buscamos compreender algumas facetas do poeta que o ligam tanto ao *dolce stil nuovo* – formado no *Trecento* e responsável pelo surgimento da literatura italiana, antecipando-se às demais literaturas europeias da época – quanto ao grupo de livres-pensadores conhecido como *Fedeli d'Amore*, que deixa de reconhecer a autoridade papal como chefe espiritual da cristandade.

Além disso, é objeto deste capítulo o significado do termo “moderno”, de forma a poder estabelecer o ponto do qual partimos no tocante à análise da contribuição do poeta para as demais literaturas, bem como para os tempos futuros. Devemos lembrar que esse termo possui um valor polissêmico, já que há diversas maneiras de entendê-lo, o que torna crucial sua definição para que possamos compreender quais traços modernos encontramos no texto do poeta florentino.

1.1 A Idade Média e Florença: panorama sócio-histórico

A Idade Média, segundo Jacques Le Goff (2013, p. 13) em *Homens e mulheres da Idade Média*, é um “longo período criativo e dinâmico” que, conforme alguns estudiosos, inicia-se no ano 1000 e vai até 1500. Entretanto, Le Goff (2012), em *A Idade Média*, defende a ideia de que ela teria começado no século V – com a queda do último imperador romano e sua substituição por Odoacro, em 476 – e se estendido até o século XVIII, uma vez que o historiador considera que, nesse período, ocorrem três eventos que mudam a vida em sociedade: o progresso da ciência, a construção e utilização de máquinas cada vez mais eficientes e as revoluções políticas. Le Goff (2012, p. 16) salienta “particularmente a Revolução Francesa, que é considerada um verdadeiro divisor de águas na história

da França, da Europa, e até mesmo do mundo”, pois acaba com o Antigo Regime e com o sistema feudal.

Por mais que Le Goff tenha proporcionado uma releitura da Idade Média e acrescentado um novo entendimento de seus longos anos, sua classificação retira a fulgência do Renascimento italiano, do qual Dante Alighieri é importante antecipador, pois está inserido em uma época em que há imersão na subjetividade, momento em que o homem se torna um indivíduo espiritual e reconhecedor de si como tal (Burckhardt, 2009). Dessa forma, optamos pela delimitação da Idade Média do ano 1000 ao 1500, concepção essa também já compartilhada por Le Goff (2013).

Entretanto, para compreender esse contexto histórico, não devemos ignorar o que Le Goff (2006) explica sobre a Idade Média europeia na obra *Em busca da Idade Média*. Para o autor, ela é resultado de um contexto que não pode ser ignorado, uma vez que o “fim brutal da Antiguidade greco-romana” (2006, p. 79) não é mais aceito pelos historiadores. Essa concepção leva ao estabelecimento da Idade Média ocidental, mas igualmente às civilizações do “Oriente bizantino e do islam – que talvez seja preciso parar de designar como medievais. Porque não basta falar de uma cronologia (do século VI ao século XV) para falar de Idade Média, a partir do momento em que deixamos o Ocidente” (p. 79).

Le Goff (2006, p. 80) esclarece que estender o conceito de Idade Média ao Oriente e falar de uma Idade Média no Islã ou no Japão, considerando-se apenas a cronologia, não seria prudente, pois, até o final da Antiguidade Tardia, existia “uma cultura própria a todo Mediterrâneo. Lá se edificaram em seguida – sem apagar tudo – outras entidades geopolíticas”, que tornaram a Idade Média europeia “nada universal” (p. 80). Ainda de acordo com o pesquisador, a mudança que torna diferente a Idade Média europeia da do Oriente Próximo e Médio é a cristianização daquela, enquanto esta nasce da islamização. Dessa forma,

a Idade Média ocidental não é programada. Nasce de uma aculturação na qual se confundem pouco a pouco os usos e costumes greco-romanos com os dos “bárbaros”. Nasce também da confrontação com o Islam. Na origem, de fato, nada predisponha o Império do Ocidente – que englobava a África do Norte – a se tornar “europeu”. Da conquista muçulmana

na Espanha (século VIII) até a hegemonia otomana nos Bálcãs (século XIV), o Ocidente não se concebe em si mesmo como entidade geopolítica. Estrutura-se apenas por sua existência diante de um mundo que se mostra hostil. (Le Goff, 2006, p. 80-81).

De acordo com C. S. Lewis (2015, p. 21) em *A imagem descartada*, o homem medieval “partilhava de muitas ignorâncias” com os povos não civilizados, mas elas não chegaram pelo mesmo caminho, apesar de algumas crenças sugerirem esse paralelo. O autor declara que, para os não civilizados, eram respostas espontâneas ao seu meio, “uma resposta dada sobretudo pela imaginação” (p. 21), sendo o “pensamento pré-lógico” vinculado à vida comunitária do grupo. Já o pensamento medieval não surgiu dessa maneira. Lewis esclarece que a Idade Média é peculiar quanto ao tratamento dispensado ao pensamento. Isso se deve à habilidade de sistematização de conhecimento, pois “o homem medieval [...] era um organizador, um decodificador, um construtor de sistemas” (Lewis, 2015, p. 28), o que explica também o caráter livresco dessa cultura. O autor inglês ainda cita a capacidade medieval de unir “massas imensas de materiais heterogêneos” (p. 29), ou seja, de unir o pensamento cristão ao racionalismo de forma harmoniosa.

A *Commedia* é considerada pelo estudioso como um exemplo perfeito dessa capacidade medieval. Dante Alighieri representa um pós-morte que remete a dois pensamentos complementares: o greco-romano e o ptolomaico, estabelecendo o cristão e o aristotélico como amálgama dessa estrutura que se harmoniza. A primeira parte do texto épico-lírico do autor florentino é organizada conforme descrições do inferno encontradas

na *Eneida*, na *Odisseia* e nos mitos gregos, como os de Perséfone⁸ e de Orfeu.⁹ As passagens que compõem o Inferno estão em harmonia com a tradição literária dos antepassados de Dante Alighieri. Em sua viagem, o personagem Dante possui como guia uma versão ficcional do poeta Virgílio, autor da *Eneida* (Virgílio, 2016), obra em que Eneias visita o Tártaro para conversar com seu pai, Anquise. Neste episódio do livro VI, a descida é impulsionada pelo desejo do herói de conhecer o futuro. Sibila, a profetisa de Apolo, é quem lhe dá o caminho:

⁸ Segundo Junito Brandão (1986, p. 290), Core, filha de Deméter e Zeus, “crescia tranquila e feliz entre as Ninfas e em companhia de Ártemis e Atená, quando um dia seu tio Hades, que a desejava, a raptou com o auxílio de Zeus”. O deus supremo utilizou uma flor de narciso para atrair Core e, ao tentar pegá-la, viu a terra se abrir e dela sair Hades, que “a conduziu para o mundo ctônico” (p. 290). Deméter percorreu o mundo à procura da filha e, somente depois de encontrar Hélio, soube que Hades a havia raptado: “Irritada contra Hades e Zeus, decidiu não mais retornar ao Olimpo, mas permanecer na terra, abdicando de suas funções divinas, até que lhe devolvessem a filha” (p. 290). Sua ausência do Olimpo fez abater uma seca sobre a terra, e nenhuma tentativa de Zeus fez com que Deméter retornasse. Zeus pediu a devolução de Core, mas Hades “habilmente fez que a esposa colocasse na boca uma semente de romã [...] e obrigou-a a engoli-la, o que a impedia de deixar a *outra vida*” (p. 291-292, grifo do autor). Assim, Perséfone (como passou a chamar-se a rainha dos Infernos) passaria quatro meses no Hades e oito na Terra.

⁹ Orfeu, segundo Brandão (1986, p. 141), “é um herói muito antigo”, encontrado na expedição dos Argonautas, e “[s]ua existência era tão real para o povo, que, em Anfissa, na Lócrida, se lhe venerava a cabeça como verdadeira relíquia” (p. 141-142). Assim que retornou da expedição dos Argonautas, casou-se com Eurídice, uma ninfa a quem amava profundamente. Certo dia, conforme relatado em *As Geórgias*, de Virgílio, Aristeu tentou violar Eurídice que, ao fugir, foi picada por uma serpente e morreu. Orfeu, inconformado com a perda, resolveu descer “às trevas do Hades, para trazê-la de volta. Orfeu, com sua cítara e sua voz divina, encantou de tal forma o mundo ctônico, que até mesmo a roda de Exíon parou de girar” (Brandão, 1986, p. 142). Hades e Perséfone, comovidos pela prova de amor, concordaram em devolver-lhe Eurídice, mas sob uma condição: “ele seguiria à frente e ela lhe acompanharia os passos, mas, enquanto caminhassem pelas trevas infernais, ouvisse o que ouvisse, pensasse o que pensasse, Orfeu não *poderia olhar para trás*, enquanto o casal não transpusesse os limites do império das sombras” (p. 142, grifo do autor). Entretanto, Orfeu, corroído pela impaciência e incerteza, olhou para trás: “Ao voltar-se, viu Eurídice, que se esvaiu para sempre numa sombra, ‘morrendo pela segunda vez...’” (p. 142).

O teucro Enéias, varão mui piedoso e de braço invencível,
desce à procura do pai, entre as sombras inanes do Inferno.
Se não te move o espetac'lo de tanta piedade, que ao menos
este sinal reconheça.
(Inf., VI, 403-406)

Anquise relata ao filho seu futuro, sua posteridade e linhagem, ligada à família Julia, de César, tornando Eneias não só antepassado troiano, mas de todo o povo romano. O pai revela também o futuro de Roma. Encontramos passagens semelhantes na *Commedia*, uma vez que, em vários episódios, as almas (estejam elas condenadas eternamente ao Inferno, encontrem-se em processo de purificação ou residam no local benfazejo) narram ao personagem episódios passados e futuros, tanto relativos à sua jornada terrena quanto à de Florença, recriada em sua obra.

Retomamos a questão da Idade Média mencionando que, em *Idade Média: bárbaros, cristãos e muçumanos*, Umberto Eco (2010, p. 4) declara que houve “muitas idades médias”, as quais poderiam ser agrupadas em três períodos: Alta Idade Média, Idade Média de transição e Baixa Idade Média, que, de acordo com o estudioso, “é a época gloriosa em que Dante conclui a *Divina Comédia*” (p. 4). Já Le Goff (2013) aponta para a divisão da Idade Média em quatro períodos. O primeiro vai da cristianização operada por Constantino até Carlos Magno. Esse momento, conhecido como Antiguidade Tardia, compreende uma transição da metafísica do ser – visão cosmocêntrica – para a metafísica do existir – teocêntrica – e é marcado pela busca da formação da ortodoxia cristã, em que se tenta uma conciliação entre a tradição greco-romana e a tradição hebraica (Vaz, 1997).

O segundo período, entendido como Alta Idade Média, vai da morte de Carlos Magno (século IX) ao ano 1000, quando há a concretização da aliança do Império Carolíngio com a Igreja. Nessa etapa, encontramos a submissão da espada temporal à espada eterna em um plano teórico, mas, na prática, o corpo eclesiástico passa a ser uma espécie de empregado do imperador, recebendo proteção política e econômica. Em troca dessa proteção, o imperador obtém da Igreja a legitimação de seu poder. Le Goff (2013, p. 14) acrescenta que é nesse período que “se estabelece essa confederação de nações cristãs colocadas sob a dominação

de duas cabeças: a do papa e a do imperador”. Destaca-se aqui a atuação dos monges copistas que resgataram textos filosóficos greco-romanos, os quais serão muito importantes para a educação de Dante Alighieri e sua formação como político, pensador e poeta.

O período compreendido entre os séculos XI e XIII equivale ao terceiro, chamado por Le Goff (2013, p. 14) de “apogeu medieval”. Essa é a fase mais rica da Idade Média no sentido econômico, social, político, cultural e eclesiástico. Para o historiador, a grande criação da Idade Média é a cidade, que toma forma e se estabelece nesse momento, sendo importante para a implantação de universidades pelos escolásticos, bem como para a instalação da monarquia em uma capital. Vale ressaltar que Florença, assim como outras comunas italianas, ao estabelecer-se como cidade, ganhou força, tornando-se centro cultural, econômico e político em uma época fervilhante.

O quarto e último período “engloba os séculos XIV e XV” (Le Goff, 2013, p. 14), sendo, por muito tempo, considerado um período de crise. Apesar das perturbações, de acordo com o autor, “também se viu aí aparecerem as premissas das novidades que anunciavam o acontecimento daquilo que a maior parte dos historiadores chama de Renascimento. Em todo caso, foi um período muito criativo” (p. 14). Le Goff acrescenta que esse Renascimento não é fruto de uma crise do período, mas sim de uma mutação gerada a partir de perturbações de ordem tanto social quanto política.

Colocando-se lado a lado as proposições de Eco e Le Goff quanto à divisão da Idade Média em períodos, constatamos que Dante Alighieri aparece para ambos como um expoente, aquele que apresenta uma alteração nos conceitos literários, que reitera a ideia de individualidade. Salientamos que, para nosso estudo, a proposição de divisão em quatro períodos é a mais acertada para compreender as mudanças que influenciaram o poeta florentino em seu entendimento mundano da figura humana.

Os dois estudiosos concordam que a Idade Média possui peculiaridades que, muitas vezes, foram ignoradas no passado. Para Le Goff (2013, p. 283), a Idade Média é “ampla e movente”, correspondendo ao momento em que Dante Alighieri viveu, “aquele das grandes crises das

instituições religiosas e civis, período de transformações incessantes”. Essas transformações encontram ressonância na obra do poeta florentino, que é testemunha de sua época e, por meio de sua acuidade de percepção, deixa um legado à posteridade. Conforme anuncia Le Goff (2013, p. 283, grifo do autor),

de seus [Dante] escritos emerge uma multidão de imagens surpreendentes: a criança curiosa e amorosa, o adolescente estudioso e sonhador, o amigo sensível, pronto para a admiração e o sarcasmo, o homem do sublime e aquele do *Eros*, o cidadão engajado na política mais acirrada, o teórico traçando as vias da utopia social, o poeta inspirado, o condenado intratável e orgulhoso, cheio de amor por sua cidade.

De acordo com Le Goff, encontramos uma profusão de imagens na obra do poeta florentino que servem como fonte primária para a compreensão desse autor que muitos consideram o último homem medieval (Huizinga, 1985; Le Goff, 2013), enquanto outros o enfatizam como o primeiro homem moderno (Burckhardt, 2009; Delumeau, 1994). Essas concepções dos estudiosos e dantólogos são antagônicas, mas não excludentes. Dante Alighieri vale-se dos ensinamentos recebidos e de uma súpula de conhecimentos do período medieval, que o formam como erudito de sua época mas também o situam em uma modernidade no sentido de compreender o papel do homem e de perceber sua subjetividade, bem como na forma de apresentá-la em sua obra.

Em diversas passagens da *Commedia*, testemunhamos a recriação de eventos históricos vivenciados pelo autor, assim como, em *Vita Nova*, deparamo-nos pela primeira vez com a figura de Beatrice, a *donna gentile* por quem devotara seu coração. Nas obras *De monarchia* e *Convivio*, Dante Alighieri expõe seu pensamento político, filosófico e social, comentando seu tempo e sua própria visão dos fatos que o cercaram na Idade Média.

Carpeaux (2012, p. 20) realça que a expressão “Idade Média” pressupunha um esquema trinômio “no qual o membro médio, impermeável às influências do primeiro e vencido pelo terceiro, representa uma decadência intermediária, depois de uma catástrofe e antes de uma

renascença”, mas que essa configuração foi comprometida, uma vez que hoje se sabe que várias renascenças surgiram ao longo da Idade Média. Carpeaux (2012, p. 21) explica que essas renascenças – “a renascença carolíngia do século IX, a renascença ‘franciscana’ dos séculos XII e XIII, a renascença escolástica ou francesa do século XIII, e ainda outra francesa, a dos nominalistas do século XIV” – fazem da Renascença dos séculos XV e XVI uma continuação quase ininterrupta. Nessa mesma linha de pensamento, Karine Salgado (2009, p. 12), em *A filosofia da dignidade humana: a contribuição do alto medievo*, assegura que a renascença do século XII simbolizou

o início de uma mudança bastante significativa na estrutura social, cultural e política, que resultará em uma mudança na função da religião dentro da sociedade e, sobretudo, da igreja, como instituição, mudança esta que se refletirá diretamente na forma de pensar e nos valores acolhidos pelo Ocidente.

Dessa forma, a Igreja buscou desvencilhar-se da relação criada com o imperador, procurando uma autonomia e articulando-se pela Europa Central em uma expansão de influências e domínio. Além disso, essa renascença foi marcada pela redescoberta de Aristóteles (384-322 a.C.) no campo teológico-filosófico, o que acabou colocando em xeque a síntese entre fé e razão elaborada pela metafísica do existir, causando um conflito na relação até então vigente e que equilibrava o poder eterno e o poder temporal. Na busca por restaurar essa relação, São Tomás de Aquino¹⁰ (1225-1274) fez uma sùmula da filosofia aristotélica com os dogmas cristãos, originando a escolástica. Entretanto, segundo Eric Voegelin (2013, p. 45) em *Idade Média tardia*, “a obra de Santo Tomás representou uma vitória do espírito e do intelecto sobre as forças da época, mas esta não mudou seu curso”.

¹⁰ De acordo com a gramática normativa, utiliza-se “Santo” sempre que o nome seguinte se inicia com vogal ou a letra h, enquanto “São” é utilizado para os nomes iniciados com consoantes. No caso de Tomás de Aquino, aceitam-se as duas versões, uma vez que, na língua portuguesa, há a possibilidade de confundir-se eufonicamente a pronúncia de “São Tomás” com “Santo Más”.

Ressaltamos que Aquino foi o teólogo e filósofo cristão mais respeitado na Idade Média e que suas conclusões,¹¹ ao reavaliarem a atitude da Igreja ante a filosofia aristotélica, podem ser observadas em vários momentos na obra de Dante Alighieri. A aplicação das conclusões de Aquino na obra do poeta florentino avoluma o coro daqueles que concebem a *Commedia* apenas como uma síntese do mundo medieval, deixando de lado os elementos decorrentes das mudanças que servirão de base para o esplendor moderno. A figura humana torna-se tão importante quanto a presença da força divina. Lembramos que a obra monumental do *sommo poeta* apresenta diversas facetas dessa humanidade em seus personagens (Auerbach, 2013a). Citamos como exemplo o episódio, no cântico X do Inferno, em que Dante-peregrino encontra-se com o pai de Guido Cavalcanti, que fica magoado e desapontado em não ter ali a presença de seu filho e desagrada-lhe a resposta que o peregrino lhe dá.

Salientamos que a época em que Dante Alighieri está inserido é reflexo das renascenças já mencionadas, em especial a do século XII, tendo nela emergido um despertar da individualidade que podemos encontrar na *Commedia*, principalmente com base na conjectura política e cultural italiana (Burckhardt, 2009). Conforme revela Le Goff (2013, p. 122), o século XI foi um “marco de impulso do mundo medieval europeu”, em que a economia conheceu progressos reais, em especial pela introdução do arado de ferro. Esta, conseqüentemente, contribuiu para o crescimento das riquezas e a criação e o desenvolvimento de cidades, bem como para a “construção de monumentos imponentes, como as catedrais” (p. 122). O historiador reforça que esse impulso urbano foi o mais importante da época, pois a cidade tornou-se responsável por uma imagem dinâmica, característica da economia medieval, e consistiu no espaço da localização social e centro de ensino e de cultura.

¹¹ São Tomás de Aquino chega a três conclusões em sua doutrina: a primeira assegura que a filosofia de Aristóteles não é pagã simplesmente pelo fato de o filósofo ter nascido antes de Cristo, uma vez que possuía uma concepção de deus; a segunda estabelece que a razão, dada por Deus, não se choca necessariamente com a fé; a terceira refere-se à razão como revelação divina, sendo complementada por ela.

Le Goff (2013, p. 123-124) aponta que, no “final do século XII nascem as escolas de ensino superior estruturadas por estatutos, o que faz com que se dê a elas o nome de universidades”. O fato de o século XIII representar um apogeu, “coroadado pelo retrato de Dante” (p. 125), ocorre em continuidade, fazendo desse século “aquele dos enciclopedistas, que escrevem tanto em latim quanto em língua vernácula” (p. 124). Dante Alighieri pode ser assim concebido, ao realizar uma síntese de seu tempo e, simultaneamente, escrever sua grande obra em vernáculo.

Dante Alighieri começou a escrita da *Commedia* quando já estava exilado e ao abrigo de comunas amigas, que lhe proporcionaram segurança e acolhimento. O ano era 1307, conforme aponta Barbi (1966) em *Life of Dante*, e o poeta iniciava sua grande jornada, não apenas pelo mundo físico, em suas perambulações por diversos lugares, mas recriando literariamente o percurso pelo além-morte.

Segundo estudiosos, o verso inicial – “Nel mezzo del cammin di nostra vita” (Inf., I, 1) – guarda o significado de que o personagem Dante teria empreendido essa jornada na metade de sua vida, ou seja, com a idade de 35 anos. A partir disso, concluiu-se que a viagem teria acontecido em 1300, na Semana Santa (Auerbach, 1997a; Franco Jr., 1986; Martins, 2006; Sterzi, 2008). Soma-se a isso o fato de este ter sido o ano do primeiro jubileu da Igreja Católica, instituído pelo papa Bonifácio VIII, sucessor de Celestino V.

Conforme Cristiano Martins (2006) em “A vida atribulada de Dante Alighieri”, o poeta, tornado, em 1296, parte do Conselho dos Cem de Florença, foi enviado como diplomata a Roma, onde presenciou a grandiosidade do jubileu. Emocionado com aquela visão, escolheu tal data como a de início da viagem ao além-morte, o que dá outra justificativa para a escolha do ano de 1300. Nesse período, o autor florentino gozava de grande estima em sua sociedade, comandada pelos guelfos brancos.

Ainda de acordo com Martins (2006, p. 19), a história da Península Itálica e da própria Florença estava marcada por intensas disputas de poder que datam do século XII, primeiramente entre os guelfos e os gibelinos, facções oriundas de uma querela das “casas nobiliárquicas Wolf

e Wibling”,¹² e, posteriormente, pela própria cisão do partido guelfo. Os partidos peninsulares apoiavam distintas situações políticas – defendiam o papado como poder supremo, no caso dos guelfos, e o poder do imperador romano como autoridade absoluta na Europa, para os gibelinos (Martins, 2006). Enquanto ficcionalmente conversa com o trisavô em um episódio do Paraíso, Dante-peregrino ouve dele um relato desses eventos:

Os Gualterotti e os Importuni, lado
a lado, eu vi no Burgo a que melhor
fora da nova gente ser poupado.

A casa que engendrou a vossa dor,
nos transportes da fúria e do desdém,
espalhando por tudo o sangue e o horror,

inda era, com os seus, propensa ao bem:
Ó Buondelmonte, em má hora fugiste
ao teu noivado, por ceder a alguém!

Feliz seria a vila, agora triste,
se Deus te houvesse ao Ema concedido,
quando para ela os passos dirigiste!

Mas convinha que junto ao Deus partido,
no pontilhão, Florença te imolasse
à longa paz que havia conhecido.

Com homens tais, com gente de tal classe,
eu vi Florença, em seu destino alado,
sem ter motivo para que chorasse:

¹² Martins (2006) explica que o conflito florentino entre guelfos e gibelinos se deu pelo litígio decorrente de uma promessa de casamento desfeita. Bondelmonte de Bondelmonti estava prometido a uma moça da casa dos Amidei, mas acabou se casando com uma da família dos Donati. Ofendidos pela ação de Bondelmonte, a família da jovem abandonada assassinou o rapaz. A cidade de Florença viu-se dividida, adotando os dois grupos os nomes derivados da querela alemã entre dois barões – Welfen, pertencente à casa de príncipes da Baviera, e Weiblingen, à casa de Svevia.

Vi o seu povo à gloria devotado,
e vi, subido, o lírio, que até então
não se humilhasse, à poeira arremessado,
nem se mudara em rubro, à divisão.
(Par., XVI, 133-154 – CM)

Esse combate entre forças políticas havia começado cinquenta anos antes do nascimento de Dante Alighieri e iria influenciar toda a sua história, conforme aponta Hilário Franco Jr. (1986) em *Dante Alighieri: o poeta do absoluto*. Ainda segundo esse autor, a cidade do poeta, nascida no século I a.C. e tornada centro administrativo no século IX, conheceu grande desenvolvimento e prestígio no século XI, “quando participou ativamente do movimento de reforma eclesiástica que pretendia purificar a Igreja” (Franco Jr., 1986, p. 13), cristalizando a posição papista “que caracterizaria Florença por longo tempo”.

É por volta desse período que surge a figura da condessa Matilde de Canossa, muitas vezes elevada à esfera mítica em função de sua participação política em destaque e forte personalidade, assim como seu vínculo com o papa Gregório II (Spike, 2004). Segundo Franco Jr. (1986, p. 13), foi Matilde quem concedeu amplos poderes à Florença, tornando-a “virtualmente autônoma” em agradecimento pelo “apoio da comunidade florentina à causa da Igreja”. Esse evento foi decisivo para o crescimento da cidade, que, no início do século XIII, “atingia 50.000” almas (Franco Jr., 1986, p. 13) graças à intensificação das atividades comerciais no final do século XII (Franco Jr., 1986; Martins, 2006). Quando Dante Alighieri nasceu, “Florença era sem dúvida o grande centro financeiro ocidental” (Franco Jr., 1986, p. 13), permitindo uma intensa atividade cultural na segunda metade do século XIII.

Sob o aspecto político, a cidade via-se em constante conflito, com os guelfos sendo expulsos pelos gibelinos, pela primeira vez, em 1248. Conforme Martins (2006), nessa primeira derrota, alguns Alighieris – o avô e provavelmente o pai do poeta – também deixaram sua pátria. Entretanto, os guelfos mantiveram-se unidos e, em 1250, juntando-se “a forças poderosas [...] lograram a palma da vitória em Fligino [...] assim puderam retornar a Florença” (Martins, 2006, p. 30). Todavia, o partido gibelino,

sob o comando de Farinata de Uberti, dizimou as forças guelfas em 1260 na batalha conhecida como Montaperti, assumindo o poder em Florença e banindo, pela segunda vez, os guelfos.

Não obstante, em 1266, em virtude da disputa entre Carlos d’Anjou e Manfredo pela posse da Itália, em que o primeiro foi o vencedor, os guelfos sentiram-se renovados e foram apoiados pelos frades gaudentes. Ascenderam ao poder, tornando-se responsáveis pelo governo local por determinação do conselho dirigente da comuna florentina. Após esse período, Florença desfrutou de relativa tranquilidade, “embora por toda a Toscana e Romanha se reacendesse a luta entre as facções rivais” (Martins, 2006, p. 33).

A pró-atividade de Dante Alighieri e seu envolvimento com as questões políticas de Florença têm início quando, em cumprimento ao seu dever militar, alistou-se na força armada da República em 1289 e “participou quase imediatamente de uma expedição” (Martins, 2006, p. 44), envolvendo-se nas peijas de Campaldino e Caprona. De acordo com Helder da Rocha (1999) em *A divina comédia: inferno*, naquela batalha, os guelfos venceram os exércitos gibelinos de Pisa e Arezzo, estabilizando o poder sobre Florença. No ano seguinte, o poeta já havia deixado a vida militar e recebia a notícia do falecimento de Beatrice. Assim, dedicou-se à finalização de *Vita Nova*,¹³ provavelmente entre 1292 e 1293. É em seu *libello*, como Dante Alighieri chamou seu primeiro livro, que está a origem da *Commedia* (Martins, 2006).

Por volta de 1289, em virtude das rixas na família Cancellieri, da cidade de Pistoia, que “se dividiu quando um membro desajustado da família

¹³ Eduardo Sterzi (2008) aponta a grafia de *Vita Nova*, restituída por Guglielmo Gorni em uma nova edição crítica da obra. Segundo o autor, o título foi cunhado por Dante Alighieri e seu ressurgimento estaria “em consonância com também se recuperar da estranheza linguística do original: isento do dever patriótico de referendar o esforço de unificação nacional por meio de uma língua comum” (Sterzi, 2008, p. 155). Tal posicionamento leva em conta Dante Alighieri como um florentino antes de ser italiano, “um Dante em que a dissociação entre vernáculo e latim era muito menor do que as edições anteriores de *Vita Nova* faziam supor” (p. 155). Dessa forma, optamos por utilizar a grafia dada pelo poeta ao seu *libello*.

assassinou o tio e cortou a mão do primo” (Rocha, 1999, p. 7), Florença, que interveio na disputa levando “presos os líderes dos grupos rivais”, viu-se importando tal disputa, uma vez que “as famílias de Florença não demoraram a tomar partido e, por causa de uma briga de rua, a divisão se espalhou pela cidade, dividindo os guelfos em *negros e brancos*” (p. 7, grifo do autor). De acordo com Franco Jr. (1986, p. 17), “profundamente machucado com a morte da amada, Dante mergulhou primeiramente na filosofia e depois na política”. Seu ativismo levou-o a se inserir no lado branco dos guelfos nessa nova divisão. Eles eram a favor da autonomia das cidades, bem como do imperador como restaurador da unidade fundamental e necessária (Le Goff, 2003), enquanto os guelfos negros defendiam a política papal. Nesse contexto, os primeiros eram liderados pela família Cerchi, abrangendo amigos, gibelinos, a maioria do *popolo grasso* e alguns do *popolo minuto*,¹⁴ ao passo que os segundos, pelos Donati, juntamente com quase todas as forças guelfas e a maioria da população que se encontrava descontente com a situação atual de Florença.

Conforme aponta Sterzi (2008, p. 27), “um dos aspectos distintivos da vida de Dante foi seu alto envolvimento na política florentina e italiana de seu tempo. Poucos poetas de grandeza comparável (se há algum...) tiveram uma participação política tão destacada”. Foi exatamente por esse envolvimento que o poeta se viu exilado de sua amada cidade.

Quando completou seu trigésimo aniversário, Dante Alighieri começou a pensar em participar da vida política local, em um cargo que fosse condizente com seu talento e condição (Martins, 2006). Todavia, para fazer parte da vida pública, era necessário que o poeta participasse

¹⁴ O termo *popolo*, que significa “os representantes das artes de Florença”, surgiu no final do século XIII, diferenciando grupos sociais distintos: o *popolo grasso* e o *popolo minuto*. O primeiro refere-se aos membros das *Arti Maggiori* – mestres, patrões da indústria têxtil e banqueiros –, enquanto o segundo era composto pelos representantes das *Arti Minori* – juizes e notários, mercadores, trocadores de moeda, comerciantes de pedras e metais preciosos, trabalhadores de lã, arte de seda ou da porta de Santa Maria, médicos, estudiosos e trabalhadores de peles. Esses grupos conquistaram a comuna depois de 1280, tornando impossível o retorno da oligarquia após 1306, o que favoreceu a constituição de uma república democrática (Gilli, 2011).

de uma corporação ou arte,¹⁵ pois “era [...] requisito da lei florentina que os cargos e funções públicas só podiam ser exercidos pelos cidadãos inscritos no registro profissional das artes e ofícios mantido pelo Estado” (Martins, 2006, p. 52). O autor ressalta que tal lei buscava excluir os “fidalgos ociosos”, em uma tentativa de “limitar os antigos privilégios de berço”, ao mesmo tempo que criava “um sistema competitivo baseado no exercício do trabalho e na aferição de valores” (p. 52). Dessa forma, Dante Alighieri, no cumprimento da lei, inscreveu-se na corporação dos médicos e físicos. Segundo Martins, o poeta provavelmente apresentou certificação ou atestados de profissionais que comprovavam seus conhecimentos em medicina.

Todos esses acontecimentos são importantes para que possamos compreender a conjuntura política de Florença em 1300, quando o papa Bonifácio VIII, por meio de Carlos de Valois, irmão de Felipe, o Belo, rei da França, inicia uma série de ações contra as disputas entre as facções políticas florentinas, “esperando adquirir controle sobre essa cidade a fim de aumentar seus rendimentos e garantir a fronteira setentrional dos territórios que então possuía” (Skinner, 1996, p. 36). Esse fato levou a cidade a enviar a Roma uma embaixada, da qual Dante Alighieri participou, para protestar contra a atitude papal. Conforme aponta Quentin Skinner (1996, p. 36) na obra *As fundações do pensamento político moderno*, o papa reagiu ao protesto florentino, “excomungando a *signoria* inteira, incumbindo Carlos de Anjou de tomar a cidade e promovendo, assim, o golpe de Estado de 1301, que derrubou o governo, que lhe era hostil, dos ‘Brancos’”. Assim, os guelfos negros tomaram o poder em Florença, expulsando os rivais. De acordo com Jacob Burckhardt (2009) em *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*, é essa conjuntura especial da cidade de Dante Alighieri que não apenas proporcionará o aparecimento do

¹⁵ Em Florença, havia corporações que abrangiam todas as atividades dos cidadãos. Elas eram divididas em artes maiores e artes menores. As primeiras estavam divididas em sete categorias: juízes e tabeliães; mercadores de tecidos importados; banqueiros e cambistas; fabricantes de tecidos de lã; fabricantes e mercadores de seda; físicos, médicos, enfermeiros e boticários; curtidores e mercadores de peles finas ou peleiteiros (Martins, 2006; Toynebee, 2005; Zampognaro, 2011).

Renascimento no século XIV na Itália, mas propiciará uma poesia mais consciente do homem, ainda no século XIII, da qual ele será expoente.

O poeta florentino, que pertencia aos guelfos brancos, foi condenado por corrupção pelo grupo opositor, sendo forçado a pagar uma multa de cinco mil florins e a ficar dois anos em reclusão, além de ser determinada sua interdição perpétua aos ofícios públicos. Injuriado pela acusação, recusou-se a pagar a multa e aceitou o exílio (Distante, 2010). Dessa forma, o ano de 1300 tornou-se marcante na vida do poeta, tanto por presenciar o jubileu cristão quanto pelos fatos políticos que culminaram em sua condenação. Tudo isso levou-o a estar perdido em uma selva escura, no meio de sua vida, assim como o protagonista-narrador no início de sua obra.

1.2 Formação cultural do poeta

Além de poeta e político, Dante Alighieri foi um pensador de sua época. Sua obra *De vulgari eloquentia* apresenta os falares medievais, especialmente os regionais da Península Itálica, procurando, ao criticá-los, estabelecer um sistema linguístico que pudesse servir como língua comum aos habitantes daquela região. *De monarchia* reflete a necessidade de apenas um monarca para governar o mundo, que seria o único capaz de representar o conjunto dos indivíduos (Zampognaro, 2011). Em ambos os livros, apreendemos as concepções do autor e seu entendimento de mundo, adquiridos em decorrência de sua formação. Mas Marco Berisso (2011), em *Dante Alighieri*, esclarece que pouco se sabe do aprendizado poético e cultural de Dante Alighieri além daquele que podemos vislumbrar em *Vita Nova*.¹⁶

¹⁶ “Non sappiamo moltissimo dell’apprendistato poetico e culturale di Dante, anche se, dalle tracce che ce ne sono rimaste, possiamo intravedere una figura che ha mosso i suoi primi passi in modo piuttosto usuale. Il quadro letterario entro cui agiva il giovane Alighieri, quella storia poetica volgare, italiana e provenzale, la cui durata verrà stabilita da Dante stesso nella *Vita nova*” (Berisso, 2011, p. 4).

De acordo com Franco Jr. (2000, p. 25),¹⁷ a infância do poeta florentino foi frutífera sob o aspecto educacional, pois “seu tempo dividia-se entre a educação recebida dos franciscanos e as brincadeiras próprias da idade”. Sua fecunda educação foi iniciada no Convento de Santa Cruz. Conforme relata Martins (2006, p. 26), “as milícias de São Francisco e São Domingos, desde a fundação das respectivas ordens, achavam-se em Florença”. Ambas desenvolviam importante papel, “difundindo a fé, assistindo aos necessitados e sobretudo tomando a seu cargo a iniciação intelectual e religiosa das crianças e a formação da juventude” (p. 26). Ainda de acordo com o autor, na medida em que os frades de Santa Cruz se ligavam aos estudos das letras, das ciências e das artes, Dante Alighieri iniciou-se, certamente, no “aprendizado da leitura e da escrita e dos rudimentos da aritmética” (p. 26). Nesse percurso, e com os progressos rápidos do jovem, alguns frades do convento encarregaram-se de completar sua iniciação “em esfera mais ampla do que o comportava a estreiteza das lições ordinárias” (p. 27). Dante Alighieri cursou o *Trivium*, cujos estudos compreendiam o latim, a retórica e a dialética, e o *Quadrivium*, centrado na aritmética, na geometria, na música e na astronomia.

É importante ressaltar que foi durante a infância, quando o poeta tinha nove anos, que viu, pela primeira vez, Beatrice, quase um ano mais nova que ele. A partir dessa visão, “o coração do jovem Dante e seus pensamentos levaram-no, ali mesmo, às regiões não pressentidas da transfiguração e do êxtase” (Martins, 2006, p. 28), fazendo da jovem nobilíssima fonte de inspiração e estímulo. Após esse encontro, o poeta seguiu em seus estudos em Santa Cruz, recebendo a notícia, não muito tempo depois, do falecimento de São Tomás de Aquino. Segundo Martins (2006, p. 28), Dante Alighieri “ouvira muitas vezes, das palestras entre os frades, referências a Tomás de Aquino, bem como a São Boaventura, os mestres da escolástica e expositores da doutrina da Igreja no plano filosófico e dialético”. Esse contato com as filosofias dos doutores da Igreja pode ser identificado em diversos pontos de sua obra, em especial no tocante à integração gerada

¹⁷ Trata-se de nova edição do livro *Dante Alighieri: o poeta do absoluto* (1986), revisado e publicado por nova editora.

pelos estudos de Aquino sobre a filosofia de Aristóteles, assim como o próprio encontro do poeta com esses personagens no Paraíso.

Após esses primeiros estudos, sabe-se que o jovem Dante Alighieri, depois de deixar o Convento de Santa Cruz, começou a frequentar a escola de Brunetto Latini (1220-1294), escritor de grande reputação em seu tempo. De acordo com Berisso (2011), Latini era a única figura intelectual que poderia trazer novidades literárias e filosóficas para a Florença do último quartel do século XIII.¹⁸ Dessa forma, “não há dúvida de que foi importantíssima a influência de Brunetto Latini na formação cultural e espiritual de Dante” (Martins, 2006, p. 30), conforme o próprio peregrino testemunha ao encontrar Latini:

Quando o braço, a tocar-me, levantou,
esquadrinhei-lhe tanto o negro aspecto,
que seu rosto em carvão se me mostrou

ser de alguém que me fora mui diletto;
e, pois, a mão à face apontando,
falei-lhe: “Aqui estás, senhor Bruneto?”
(Inf., XV, 25-30 – CM)

Vivo em minhas lembranças se demora
o caro e grato vulto teu paterno,
quando a mim, lá em cima, hora por hora,

mostravas como o ser se torna eterno [...].
(Inf., XV, 82-85 – CM)

O protagonista-narrador compadece-se do destino do antigo mestre, mostrando-se surpreso de encontrá-lo no sétimo círculo, junto com os

¹⁸ Segundo Berisso (2011), Florença não era o único centro cultural toscano e havia outros autores de expressão. Entretanto, Dante faz referência apenas a Latini, que é recordado por ele com todas as honras na *Commedia*. Segundo o autor, isso pode ser resultado da influência de Latini, também exilado – depois da disputa de Montaperti –, fato que teria contribuído para o poeta apresentar novas perspectivas filosóficas e literárias, em especial após suas perambulações pela Espanha e pela França.

condenados por sodomia. Ainda hoje discute-se a presença do antigo mestre nesse círculo, uma vez que há apenas especulações sobre possíveis perversões sexuais cometidas pelo autor da pequena enciclopédia *Tesouro*. Estudos mais atuais buscam explicar que a pena por sodomia seria uma forma simbólica para o ato literal, apontando para uma perversão retórica do poeta. Entretanto, o que podemos apreender é que o cântico¹⁹ XV é todo construído em torno da comunicação intelectual e sentimental entre os poetas, com Dante-peregrino recordando e reforçando a importância de Latini em sua formação literária e na de seu duplo – Dante-autor.

Nessa mesma época, deu-se o segundo encontro do poeta com Beatrice. Dante Alighieri havia completado dezoito anos e, em uma tarde, após longas horas de estudos, deparou-se com a jovem na rua, que lhe sorriu. Tal evento causou no poeta um êxtase intenso e, compelido a retornar à casa por ter ingressado em um estado de quase torpor, caiu em um sono profundo e ali sonhou com a amada. Ao despertar, compôs um soneto, que seria o ponto de partida para a elaboração de seu *libello* (Martins, 2006). Esse soneto, segundo o próprio poeta, foi enviado “a muitos os quais eram famosos trovadores naquele tempo”, entre os quais Cavalcanti, pedindo-lhes que respondessem (com outro poema), tentando esclarecer o sentido de sua visão” (Sterzi, 2008, p. 83), mas nem mesmo Cavalcanti conseguiu apreendê-lo. A prática do envio de poemas era comum na época de Dante Alighieri, e por meio desses intercâmbios constituíam-se os círculos poéticos, seja os do *stil nuovo*, seja os dos *Fedeli d’Amore*, grupo ao qual o *sommo poeta* estava ligado.

Algum tempo depois, Dante Alighieri, já conhecido e celebrado como poeta em Florença – cuja poesia refletia as influências do estilo provençal e o culto à figura feminina, exaltada e sublimada e não mais considerada

¹⁹ Em italiano, cada uma das três partes que compõe a *Commedia* é denominada *cantica* (plural: *cantiche*), que designa composições líricas em tom solene. O vocábulo é geralmente traduzido por “cântico”, que, segundo Antônio Geraldo da Cunha (2010, p. 122), significa “canto em honra da divindade”; além disso, liga-se a perspectivas relacionadas ao livro bíblico Cântico dos Cânticos, bem como ao poema religioso de São Francisco de Assis, *Cantico dele Creature*. Uma vez que “cântico” contempla outros significados, optamos por utilizá-lo neste livro.

uma presença física, mas abstrata –, recebeu a notícia do casamento de Beatrice com um próspero homem de negócios (Martins, 2006). Pouco tempo depois, foi informado da morte da amada e musa inspiradora. Após finalizar sua primeira obra, prosseguiu em seus estudos. Há relatos de que permaneceu algum tempo em Paris, mas “os estudos que ali haja realizado permanecem envoltos em denso mistério” (Martins, 2006, p. 37). Já na Universidade de Bolonha, “ficou durante vários meses, dedicando-se especialmente aos cursos de ciências naturais, escolástica e filosofia clássica” (p. 37). Todo esse itinerário reforça a crença de que o poeta possuía conhecimento tanto da concepção aristotélica do mundo quanto da de Ptolomeu, que se utiliza do filósofo grego para sua teoria.

A formação intelectual de Dante Alighieri é tão importante quanto a política para compreendermos como as influências de sua época o atingiram em sua produção literária e para nos certificarmos de como o poeta, inserido em um período de intensas modificações – sociais, filosóficas, políticas –, transcreve-as para sua obra, agregando elementos que a modernidade soube usar tão bem ao tratar do eu e do indivíduo. Segundo Eco (2010, p. 6), “um intelectual como Dante, já é plenamente o modelo do escritor moderno”.

Assim, torna-se importante investigar o que vem a ser essa modernidade e como ela está presente, embrionariamente, no contexto do *Trecento* italiano. Salgado (2009, p. 14), ao analisar a modernidade, suas origens e características, explica que ela

não é fenômeno isolado, sem qualquer conexão com momentos históricos anteriores. Ela é resultado de um fluxo histórico que se inicia muito antes dela e, desta maneira, carrega consigo a expressão de toda uma herança cultural que lhe foi legada e sobre a qual se constrói.

Segundo a autora, essa conexão é fruto das renascenças que ocorreram na Idade Média, em especial a do século XII, que proporcionou mudanças estruturais na concepção política e jurídica daquele período. Entretanto, cabe ressaltar que não falamos aqui em uma modernidade plena, mas no início do que chamaremos moderno a partir do século XVIII. Nesse período de transformações na Idade Média, a figura do homem,

sua humanidade e individualidade começam a se destacar, levando o ser humano a questionamentos e, acima de tudo, a caminhar por si mesmo. Essa autonomia só é possível pela cisão que a renascença do século XII inicia entre a fé e a razão.

De acordo com Salgado (2009, p. 166), por meio dessa intuição de autonomia, o “homem compreende [...] que sua humanidade está no uso que faz de sua razão e este é fruto exclusivo dele próprio”. A autora conclui que “é pela individualidade que a subjetividade humana floresce, apresenta a sua riqueza que apenas consolida o seu valor” (p. 167), uma vez que a individualidade “é constitutiva do valor humano e só pode ser plenamente compreendida na sua complexidade pelo retorno radical à interioridade humana, para o qual a abordagem da fé foi instrumento eficaz” (p. 167).

Ressaltamos que Dante-peregrino precisa percorrer os reinos do além-túmulo para chegar à contemplação divina, mas não sem antes compreender sua humanidade. É um andarilho que, pelo seu próprio esforço, mesmo que guiado por Virgílio – considerado por muitos estudiosos como a personificação da razão –, deve alcançar a salvação. Dessa forma, o desabrochar de uma personalidade individual como consciência subjetiva surgiu, para Burckhardt (2009), na Itália, onde houve uma fissura na ideia de totalidade entre o eu e a realidade circundante. Por esse motivo,

o grandioso poema de Dante teria sido impensável em qualquer outra parte, simplesmente pelo fato de que o restante da Europa encontrava-se ainda sob aquele encanto da raça; para a Itália, o sublime poeta tornou-se, já pela plenitude de sua individualidade, o arauto nacional por excelência de seu tempo. (Burckhardt, 2009, p. 82).

Auerbach (2013b), em *A novela no início do Renascimento*, retoma o pensamento de Burckhardt de que, até o século XIII, o homem era visto unicamente como raça, povo, coletivo, mas que, no final desse século e no seguinte, principalmente em função das transformações políticas na Itália, a percepção do homem como ser único e consciente de sua peculiaridade é acelerada e ele não mais se vê em conjunção com um todo religioso ou uma coletividade qualquer. Assim, ele eclode como ser objetivo,

sobretudo em virtude de sua participação política, e subjetivo, com o despontar de sua personalidade.

Auerbach (2012, p. 310), em *Ensaio de literatura ocidental*, assegura que todos os artistas modernos “sentiram-se inclinados a dramatizar a si mesmos. O processo artístico requer uma elaboração dos temas, um processo de seleção, que enfatiza certos aspectos da vida interior do artista e deixa outros de lado”. Lembramos que Dante Alighieri já havia se antecipado em relação a essa característica, uma vez que se coloca ficcionalmente como herói não apenas de sua *Commedia*, mas também de *Vita Nova*. Esse herói não utiliza espadas ou escudos, nem, a rigor, luta pela liberdade de sua nação, apesar de saber que ela está dominada. Antes, questiona sua predestinação e, em sua individualidade, constrói uma nova realidade em que ninguém está pronto e o destino é fruto das escolhas e dos caminhos terrenos.

Quando Patrick Boyde (2006) inicia sua obra *Perception & passion in Dante's Comedy* com a apresentação de duas possibilidades para a interpretação do primeiro verso da *Commedia*, acrescenta à análise do poema uma nova percepção da construção desse herói. Para ele, podemos compreender o “meio de nossa vida” não apenas como aquele ponto que estabelece o limite entre a primeira e a segunda metade da existência (que, para Dante Alighieri, iria dos 35 aos 45 anos), mas também como uma diferenciação entre o poeta e o protagonista de sua obra. Essa compreensão mais flexível

nos ajuda a ver que o protagonista é retratado com afastamento crítico por parte do autor do poema, que escreve a partir do ponto de vista superior da maturidade completa obtida na *terceira* idade. Isso nos prepara para reconhecer que Dante, o autor, representa seu *self* mais jovem, rebelde, como um representante típico daquele momento da vida, como alguém que manifesta tanto as fraquezas quanto os “sinais” da bondade inata cuja teoria nos levaria a esperar em um homem bem-dotado durante seus anos intermediários. Tomadas juntas, essas considerações nos lembram de que o Dante peregrino é um personagem em um trabalho de ficção: ele é parcialmente atraído pela vida, em parte uma criação livre e, em parte, modelado sobre um tipo. (Boyde, 2006, p. 3, grifo do autor, tradução nossa).

Muitos estudiosos do poeta fazem essa separação entre Dante-autor e Dante-peregrino, uma vez que o segundo não é apenas uma representação do primeiro, mas também uma construção dele. Suzana Cánovas (2017) utiliza os termos “autor empírico” e “narrador Dante” para diferenciar o escritor do personagem, respectivamente. Segundo a pesquisadora, Dante-narrador é o “detentor dos acontecimentos do mundo do Além” (Cánovas, 2017, p. 82), apossando-se também das lembranças dos mortos que contam suas histórias. Evidentemente, o poema, que é um texto ficcional, está repleto de acontecimentos reais vivenciados por Dante Alighieri, que os transfigurou em matéria poética. Por todo a sua extensão, encontramos reflexos do mundo e das vivências do poeta, que preenchem os espaços destinados aos danados, às almas em purificação e às almas dignas do Paraíso.

Conforme aponta Cánovas (2017), é importante compreender as duas personalidades que se imiscuem na *Commedia*. Ao mesmo tempo que não podemos considerar Dante-peregrino uma fiel transposição de seu autor, também é impossível ignorar a presença do autor empírico, mais maduro que seu personagem/duplo ficcional e que, como tal, consegue imprimir nas estruturas arquitetônicas de seu poema muito mais do que o peregrino conseguiria descrever.

Essa diferenciação é importante para que possamos analisar a configuração criadora do poeta florentino, que escreve de “um ponto de vista superior” (Boyde, 2006, p. 3, tradução nossa), dando um ar profético à sua obra. Para isso, relata fatos que marcarão sua própria vida, utilizando a fala de seres que encontra em sua trajetória. Além disso, inserido em um tempo que caracterizou a passagem da Idade Média para a Idade Moderna, podemos definir o poeta como mediador entre elas, apresentando os valores de uma sociedade em crise e o surgimento de uma nova. Sterzi (2008, p. 57) considera Dante Alighieri tanto “um dos executores, um dos liquidantes, deste mundo, como anunciador de uma poesia nova, de uma vida nova, de um homem novo”. Ademais, o florentino incorpora os conhecimentos de seu tempo, adaptando os conceitos clássicos e os medievais à medida que o peregrino avança em sua trajetória pelo mundo do além, criando um “compêndio da civilização medieval” (D’Onofrio,

2005, p. 111). Ao mesmo tempo, ele apresenta uma gama de personagens mitológicos e personalidades históricas que, de acordo com E. R. Curtius (2013, p. 450) em *Literatura europeia e Idade Média latina*, podem ser explicados pela genialidade do poeta e possuem como principal característica a humanidade:

A Divina Comédia é ao mesmo tempo uma *Comédie Humaine*, em que nada de humano é demasiado sublime ou demasiado humilde. O poema de Dante move-se inteiramente na transcendência. Mas, a cada momento, penetra-o o sopro da história, a paixão do presente. Intemporalidade e temporalidade não somente se confrontam e se relacionam, como se entrelaçam e entretecem, de modo que não é mais possível separar os respectivos fios da meada. A explosiva irrupção da história vivida na cultura épica, mitológica, filosófica e retórica da Idade Média latina criou a constelação de que nasceu a *Comédia*.

Dessa forma, encontramos, em diversos episódios da *Commedia*, em especial no Paraíso, o relato sobre a história de Florença, seu passado de lutas e discórdias e seus grandes personagens. Nesses episódios, visualizamos não apenas uma incursão ao passado e ao futuro do Dante empírico, mas também sua paixão pela terra natal, que ganham forma no Dante-peregrino por meio de dados e eventos proféticos. O amor por Florença pode ser sentido em muitos momentos da obra, em especial quando o protagonista se encontra com a ficcionalização do seu trisavô Cacciaguida, que relata o passado da cidade, as disputas entre as facções e os eventos que culminarão no exílio de Dante Alighieri. Em tom profético, o cavaleiro não apenas decifra o que o peregrino ouvira em sua passagem pelo Inferno e pelo Purgatório, mas o futuro de Dante Alighieri e de sua cidade natal, misturando o plano real ao da ficção.

Enquanto, com Virgílio, ia grimpando
pela encosta que o mal das almas cura,
ou visitava o báratro nefando,

algo de minha vida ouvi futura [...]
E, pois, confortaria minha mente
saber o que me pôs a Providência [...].
(Par., XVII, 19-26 – CM)

As coisas deixarás que mais amaste;
e assim é que de início à alma alanceia
o arco do exílio, à ponta de sua haste.

Sentirás o amargor, à boca cheia,
do pão de estranhos, e quão dura é a via
de subir e descer a escada alheia.
(Par., XVII, 55-60 – CM)

O amargor do exílio perseguirá o poeta, ressoando em sua produção literária. Aqueles que ele considera culpados de seu destino estão nomeados e colocados em lugares específicos da obra, mesmo os que ainda não morreram, mas cujo destino o poeta julga ser justo. Assim, o papa Bonifácio VIII, conforme previsão do papa Nicolau III, deverá ser condenado por simonia e ocupar uma vala no oitavo círculo do Inferno:

Via-me como o padre que o homicida,
semi-enterrado já, vai assistindo,
e pois um pouco lhe prolonga a vida.

“Tão cedo assim”, gritou-me, “e já estás vindo,
e já estás vindo, Bonifácio, a jeito?
A profecia acaso andou mentindo? [...]”.
(Inf., XIX, 49-54 – CM)

Segundo R. W. B. Lewis (2002, p. 97) em *Dante*, o poeta atribui ao papa Bonifácio VIII a culpa pelo seu sofrimento e pelas “agruras de Florença”. Franco Jr. (1986, p. 37) assegura que Dante Alighieri “devotava um indisfarçável ódio ao papa”, sendo o “grão padre, à maldição votado” (Inf., XXVII, 70 – CM). No plano da realidade empírica, cada vez mais, o poeta era levado a assumir uma postura gibelina, confiando que a salvação de sua amada Florença viria por meio do poder imperial. Com esse desejo, o poeta encaminha cartas ao imperador Henrique VII, saudando-o como salvador. Entretanto, seu reinado não se expandiu como Dante Alighieri gostaria, uma vez que o monarca faleceu em 1313.

Alguns episódios históricos florentinos, em especial aqueles que culminaram no exílio do poeta, são ficcionalizados e narrados na *Commedia*. Citamos como exemplo o encontro de Dante-peregrino com a figura de Farinata degli Uberti, que fala da primeira expulsão dos guelfos, grupo ao qual o *sommo poeta* pertenceu por influência familiar:

[...] e disse: “Tive-os contra mim lutando,
hostis à minha causa e a meus parentes;
duas vezes andei-os dispersando.”

“Mas, expulsos, reuniram-se, valentes,
voltando à luta, de uma e de outra feita;
e nisto os teus não foram diligentes”.
(Inf., X, 46-51 – CM)

A vivência do poeta florentino impregna a composição da *Commedia*, tornando-se material para a atuação do protagonista. Assim, ele valoriza a capacidade dos guelfos de se reorganizar e retornar à cidade, ao mesmo tempo que enfatiza, nos versos seguintes, o fato de os gibelinos não terem conseguido fazer o mesmo após sua derrota. Nessa perspectiva, muitas vezes encontramos fatos do plano da realidade do poeta tornar-se material para o protagonista, que os discute no plano ficcional. Salientamos que Farinata foi quem comandou as forças gibelinas em 1260, na Batalha de Montaperti, quando os guelfos foram banidos pela segunda vez da cidade natal do *sommo poeta*. Farinata, que, no plano terreno, morre antes do nascimento de Dante Alighieri, ainda lamenta o fato de seus correligionários não retornarem a Florença, uma vez que os gibelinos foram exilados após a vitória dos guelfos. Além disso, informa ao peregrino que o exílio também será seu destino: “Não vai cinquenta vezes vir acesa/ a face da dama que aqui nos rege/ e saberás quanto essa arte pesa” (Inf., X, 79-81 – CM).

Auerbach (2013a, p. 174), em *Mimesis*, ao analisar a figura de Farinata, ressalta a dimensão terrena que Dante Alighieri imprime aos personagens, uma vez que o humano chama mais a atenção do que a ordem divina: na *Commedia*, “o além torna-se teatro do homem e das suas paixões”.

Nesse sentido, a imagem criada pelo *sommo poeta* nessa “estrutura teatral”, tal como o autor esclarece, em vez de dirigir a emoção do recebedor da obra para a ordem divina e o cumprimento de Sua vontade, afirma a individualidade humana. Os homens “se veem e se reconhecem a si próprios” (p. 175) nesses acontecimentos, pois “a figura do ser humano coloca-se à frente da figura de Deus”.

A presença da “figura humana [que] se impõe de maneira mais forte, concreta e peculiar do que, por exemplo, na poesia antiga” (Auerbach, 2013a, p. 175) é encontrada não apenas na *Commedia*, mas no primeiro livro de Dante Alighieri, *Vita Nova*. Essa obra, inovadora tanto em função de aspectos relacionados à forma quanto ao conteúdo, anuncia não apenas a retomada de valores da Antiguidade, mas a fundação do sujeito na linguagem e, conseqüentemente, do sujeito moderno, conforme Sterzi (2008, p. 78-79) conclui:

Não será exagero dizer que é antes de tudo, ao nascimento do sujeito moderno (ou, conceda-se, de um certo sujeito moderno), gestado no ventre da lírica, que assistimos na *Vida Nova*. Ou, mais propriamente, são simultâneas irrupções da lírica moderna e da subjetividade moderna que se deixam flagrar no *libello*.

Essa subjetividade presente em *Vita Nova* encontrará aprofundamento na maior obra do poeta, que incorpora novas facetas a esse embrião subjetivo, impregnando as estruturas espaciais com aspectos que fortalecerão a figura do indivíduo. Reconhecedor de sua humanidade, ele não está mais “consciente de si próprio como um membro de uma raça, de um povo, de um partido, de uma família ou corporação” (Burckhardt, 2009, p. 81), mas “se tornava um *indivíduo* espiritual, e se reconhecia como tal” (p. 81, grifo do autor), fazendo surgir o “homem multifacetado” (p. 84).

Ainda segundo Burckhardt (2009, p. 188), Dante Alighieri figura entre o medievalismo e os tempos modernos, e a “*Divina Comédia* é [...] o início de toda a poesia moderna, pela força e riqueza demonstradas na descrição da natureza humana, em todas as formas e atitudes”. O poeta florentino é o “primeiro a procurar a própria alma” (p. 188), pois observa “a realidade – a natureza e a vida humana” (p. 174). O autor acrescenta

que Dante Alighieri foi “o primeiro *artista*, no sentido pleno da palavra – o primeiro a moldar conscientemente a matéria imortal numa forma imortal” (p. 188, grifo do autor).

Na representação da natureza e vida humana, o *sommo poeta* vale-se não apenas dos episódios amargos, mas também da doçura, que está associada à presença de Beatrice, a *donna gentile* a quem exalta. Segundo Carpeaux (2012), Dante Alighieri faz parte de um período muito particular da Idade Média, o *Trecento*²⁰ italiano. Esse período é peculiar porque, apesar de dizer respeito ao século XIV, em termos literários “não coincide completamente com o cronológico” (Carpeaux, 2012, p. 122), sendo marcado pelo *dolce stil nuovo*.

1.3 O *dolce stil nuovo* e os *Fedeli d'Amore*

Dante Alighieri inicia-se nas artes poéticas entre 1284 e 1285, tornando-se o maior representante da exaltação de um amor espiritualizado. Essa característica pertence ao *dolce stil nuovo*, corrente poética nascida em Florença na segunda metade do século XIII. De acordo com Carpeaux (2012), a poesia do *dolce stil nuovo* inicia-se com Guido Guinizelli (1230-1276) e Guido Cavalcanti (1258-1300); Dante e Petrarca (1304-1374) dão continuidade a ela, enquanto Boccaccio acrescenta um “requintamento psicológico” e um “sexualismo algo grosseiro” (Carpeaux, 2012, p. 122). Para Auerbach (1985) em *Studi su Dante*,²¹ Guido Guinizelli, além de ser o fundador do movimento estilnovista, também fundou o primeiro movimento literário moderno.

Segundo Carpeaux (2012), a literatura italiana, até assistir à criação do novo homem, levava uma existência “precária” ao lado das manifestações

²⁰ O *Trecento* foi uma particularidade italiana que compreende as produções artísticas realizadas no século XIV, as quais culminarão no Renascimento e influenciarão o panorama artístico europeu. Segundo Carpeaux (2012, p. 122), “o ‘Trecento’ literário começou em pleno século XIII e terminou antes do século XIV. É um termo literário, que significa determinado estilo, ao qual os próprios italianos da época chamaram *dolce stil novo*”.

²¹ “Un solo autore, il bolognese Guido Guinizelli, fondò il nuovo stile della poesia italiana e creò così il primo movimento letterario in senso moderno” (Auerbach, 1985, p. 24).

em latim e das literaturas provençal e francesa. Entretanto, ela “antecipou-se, de repente, a todas as outras literaturas europeias, criando novos gêneros [...] e formas de expressão inteiramente novas” (Carpeaux, 2012, p. 117), ocasionando, nos séculos XIV e XV, uma desproporção em relação às demais literaturas contemporâneas. O autor acrescenta que o *Trecento* italiano aparece como um “bloco isolado”, uma “antecipação quase incompreensível” (p. 119) quando colocado, cronologicamente, ao lado das expressões medievais do Norte, mas, quando vislumbrado do ponto de vista da evolução da mentalidade literária, “situa-se ao lado das literaturas modernas, como um pedaço da Idade Média, um bloco errático, intemporal como o poema de Dante” (p. 119). Essa desigualdade, segundo o pesquisador austríaco, explica-se pelo desenvolvimento e capital financeiro presente em algumas cidades italianas, em especial Florença e Bolonha, que representaram um avanço em relação às realidades vividas pelas demais regiões.

Ainda de acordo com Carpeaux, as origens do *dolce stil nuovo* constituem um assunto bastante discutido, e as opiniões são divergentes segundo o relevo adotado, seja pelo conteúdo filosófico, seja pela novidade da forma artística. Há, porém, a existência de uma terceira vertente, “que pretende negar a origem erudita da literatura italiana, chamando atenção para as expressões de amor na poesia popular e na poesia franciscana e considerando o *dolce stil nuovo* como expressão da alma italiana” (Carpeaux, 2012, p. 124). Segundo Sterzi (2008, p. 61-62),

[a] civilização feudal – a civilização dos castelos e dos cavaleiros – havia encontrado sua mais plena e fecunda expressão poética no fenômeno do trovadorismo. Expressão plena porque, na lírica dos trovadores, as ritualizações mais próprias do mundo feudal aparecem concentradas na figuração de uma voz que canta seu amor por uma dama quase sempre inalcançável, ou quando alcançada, ainda assim inapreensível, insustentável; nesta relação mínima entre um sujeito amoroso e seu objeto, transposição para o âmbito íntimo da relação submissa entre vassalo e senhor, toda uma sociedade se dá a ver (e ouvir, e ler...), com suas hierarquias sociais, suas estritas regras de conduta e de discurso, seu jogo constante entre liberdade e interdição.

Para Carpeaux (2012), o que fundamenta o *dolce stil nuovo* é o aspecto filosófico, que decorre do fato de seus poetas serem *scholars*.²² Entretanto, para Auerbach (1997a) em *Dante: poeta do mundo secular*, a origem do estilo deve-se à transformação do estilo provençal pelos poetas italianos. Segundo o pesquisador, Frederico II foi o responsável por levar a poesia provençal para o sul da Itália. Ainda de acordo com Auerbach (1997a, p. 39), a poesia provençal distinguiu-se, desde o começo, de qualquer arte popular “por alguma coisa mais que suas características sociológicas”, existindo um segundo princípio de seleção baseado diretamente nas formas humanas e culturais. Isso tornou seus poetas convictos, por consequência desse caráter distinto, de “serem uma raça especial de homens, uma rigorosa elite social e espiritual, uma sociedade secreta dos eleitos” (p. 39).

A poesia dos trovadores, nascida na Occitânia, introduziu, nos séculos XII e XIII, uma concepção distinta do amor se comparada à utilizada pela poesia nos séculos anteriores para falar desse sentimento. Segundo Auerbach (1997a), o amor terreno era louvado e a amada era transfigurada, sendo permitido ao amante, após eliminar o aspecto da realidade, perceber apenas o objeto de seu desejo e o que a ele se relacionava. O amor cortês, que é desprovido da necessidade de realização presente no trovadorismo, faz surgir a servidão à mulher amada pelo próprio sentimento do amor. Dadas as características da Itália, a concepção do amor na poesia provençal adquiriu caráter universal (Auerbach, 1985). Sterzi (2008) salienta que o amor cortês, para os trovadores, comportava maior ou menor grau de conteúdo sexual, enquanto, para os italianos, passou a ser, em variados graus de conteúdo (sobretudo espiritual e sublimado), metafísico, dando origem ao *dolce stil nuovo*. O autor ainda relata que essas diferenças também se aplicam a outras palavras, como “dama”, que vão perdendo seu sentido de relação social para assumir um sentido simbólico, sobretudo em relações imaginárias.

²² O termo *scholars* refere-se a burgueses eruditos, professores ou alunos de Bolonha. Segundo Carpeaux (2012, p. 125-126), “na Itália do Trecento há três ‘classes literárias’: os ‘intelectuais’, os ‘burgueses’ e os ‘ascetas’”. São membros da *Intelligentzia* os fundadores do *dolce stil nuovo*: Guinizelli e Guido Cavalcanti. É burguês o realista e o satírico Cecco Angiolieri. E o ascetismo místico será representado por Catarina de Siena”.

Guinizelli, que assumiu o legado de uma poesia altamente estilizada, veículo de uma forma seleta e aristocrática de vida e hostil à expressão vulgar, pôs, no lugar da Provença dos cavaleiros,

a terra imaginária da *cor gentile* – e essa noção, altamente espiritual, que era um *ethos* religioso, mas não a Igreja universal; uma pátria comum, mas não um país geográfico, foi a base do primeiro movimento artístico independente da Europa moderna. Era o único elo a ligar os *campagnons* do *dolce stil nuovo*, mas produziu um intenso sentimento de camaradagem entre eles e o clima intoxicante de uma sociedade secreta de iniciados e amantes. (Auerbach, 1997a, p. 41-42).

Assim, é estabelecido um credo com estritos princípios e obrigações. Trata-se de uma poesia obscura, uma vez que se utiliza de uma linguagem de difícil compreensão, além de existir um caráter religioso impresso no termo *amore* que é não apenas místico, mas, em larga medida, subjetivo (Auerbach, 1997a). Dessa forma, cria-se um vínculo entre o amor e a gentileza, que se tornam a mesma coisa. Ele será encontrado não apenas na primeira obra de Dante Alighieri, mas também na *Commedia*, na poesia doce, como podemos ver no episódio de Francesca e Paulo: “Amor, que alma gentil pronto apreende,/ este prende pela bela pessoa/ de mim levada, e o modo ainda me ofende” (Inf., V, 100-102 – IE).

Diversos biógrafos de Dante Alighieri apontam para a inserção do poeta nos *Fedeli d’Amore*, um grupo esotérico que, para Mircea Eliade (2004) em *Ritos de iniciação e sociedades secretas*, tinha *status* de organização iniciática, pois seus membros utilizavam códigos e uma linguagem secreta para que sua doutrina permanecesse inacessível aos não iniciados. De acordo com António Carlos Carvalho (1995, p. 8) no prefácio do livro *O esoterismo de Dante*, de René Guénon, “os ‘Fedeli d’Amore’ eram um movimento aparentemente literário mas que comportava em seu interior uma verdadeira organização iniciática”, para a qual a mulher tornava-se símbolo do intelecto transcendente, a Sabedoria, e o Amor era visto como o contrário da Morte (p. 9). Segundo Eliade (2004, p. 193), essa “milícia secreta e espiritual [...] tinha por objectivo o culto da ‘Mulher única’ e a iniciação no mistério do ‘amor’”, enquanto William Anderson (2010,

p. 85, tradução nossa), em *Dante the Maker*, define os *Fedeli d'Amore* como “uma fraternidade fechada dedicada a alcançar uma harmonia entre os lados sexual e emocional de suas naturezas e suas aspirações intelectuais e místicas”. De acordo com Luigi Valli (2005, p. 15, tradução nossa) em *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*:

Vida Nova de Dante é escrita toda nesse jargão: é toda simbólica da primeira à última palavra e diz respeito à vida iniciática de Dante e suas relações não apenas com a mulher de Simone de' Bardi, mas com a sagrada *Sapienza* e com o grupo que a cultivava. Portanto, a Beatrice da *Vida Nova* não difere substancialmente daquela que aparece triunfante na carruagem da Igreja na visão apocalíptica da *Divina Commedia*.

Segundo Valli (2005), o modo de falar dos *Fedeli d'Amore*, usando a terminologia de um amante e de uma amada, foi herdado da poesia sufi²³ por meio do contato das culturas do Ocidente e do Oriente proporcionado pelas Cruzadas. Dessa forma, eles celebram o amor à mulher que, segundo o autor, pode ser entendido como o amor à partícula divina – sabedoria divina –, imersa em todos os homens, à doutrina da divindade ou, ainda, ao próprio grupo. Valli (2005) utiliza-se de trechos apresentados por Dante em *Vita Nova*, como quando o poeta anuncia sua felicidade, em outra cidade, por encontrar uma “amada” muito semelhante à sua, para quem pode continuar a fazer a sua corte de amor. Para o estudioso, essa “amada” seria o grupo secreto presente também naquela cidade e que, por isso, compreenderia a linguagem do poeta florentino.

Auerbach (1997a), ao falar sobre os *Fedeli d'Amore*, relata que esse grupo contribuía de forma significativa para a vida de seus membros, orientando-os em sua vida íntima e na vida pública. Dante Alighieri destacava-se, pois “foi capaz de descrever esses acontecimentos esotéricos de maneira a fazer com que nós os aceitássemos como realidade, mesmo quando as motivações e alusões são de todo desconcertantes” (Auerbach, 1997a, p. 81). É em *Vita Nova* que encontramos, com maior evidência, a presença iniciática ligada aos Fiéis do Amor em Dante (Auerbach, 1997a;

²³ A poesia sufi é a poética dos adeptos do sufismo, uma filosofia de autoconhecimento mística e contemplativa, ligada ao misticismo islã.

Eliade, 2004; Valli, 2005). De acordo com Carvalho (1995, p. 10, grifo do autor), seu *libello* revela a vivência da “‘morte iniciática’: Dante *morre* com Beatriz para a sua vida anterior e *renasce* seguidamente, com ela, para uma ‘vida nova’”; por isso, “ele escreve ‘Vita Nuova’, obra efectivamente inspirada pela morte de Beatriz e apresentando carácter iniciático incontestável”. Ainda conforme Carvalho (1995, p. 10), “Dante revela que Beatriz é ‘a gloriosa dama dos meus pensamentos a quem muitos chamam Beatriz, na ignorância de qual fosse o verdadeiro nome’”, em uma referência à simbologia que Beatrice assume, não como mulher, mas como *Santa Sapienzia*.

Carpeaux (2012, p. 122) assegura que o *Trecento* “é quase sinônimo de ‘poesia de amor’”, e Auerbach (1997a, p. 81) ressalta que todos os poetas estilnovistas tinham uma “bem-amada mística”. Dessa forma, é possível compreender o porquê de a *Commedia* ser um poema de amor a Beatrice – *leitmotiv* da obra danteana –, prometendo dizer da amada “o que não foi dito de mulher nenhuma” (Alighieri, 1993, p. 93). De fato, a *Commedia* diz de uma mulher o que de nenhuma outra se ouviu. A figura de Beatrice é colocada na *Cândida Rosa*, no Empíreo, junto com a Virgem Santíssima e outros beatos e santos, como podemos observar nos versos a seguir:

Da chaga, que Maria fechou e ungiu,
a bela, que aparece lá aos seus pés,
foi a culpada, que primeiro a abriu.

E abaixo dela senta, por sua vez,
Raquel, no arco terceiro, tendo só,
ao lado, Beatriz, como tu vês.

(Par., XXXII, 4-9 – IE)

A rosa é um símbolo da beleza, perfeita na forma e apreciada por seu perfume, que simboliza a natureza em seu processo de sutileza criativa, “designando uma perfeição acabada, uma realização sem defeito” (Chevalier; Gheerbrant, 2012, p. 788). O seu desabrochar simboliza também o segredo e o mistério da vida. Segundo os autores do *Dicionário de símbolos*, a “*Rosa Cândida* da *Divina Comédia*, que não deixa de evocar a *Rosa Mística* das litanias cristãs, símbolo da Virgem” (Chevalier; Gheerbrant,

2012, p. 788, grifo dos autores), possui o mesmo símbolo da Rosacruz, cujo emblema é uma rosa no centro da Cruz, “no lugar do coração de Cristo” (p. 788). Na Rosa habitam figuras do Antigo e do Novo Testamentos, como, por exemplo, Eva e Santa Ana, respectivamente, bem como aqueles que acreditaram no “Cristo futuro”, como São Bernardo explica ao protagonista-narrador:

na outra parte, que se vê atalhar
de vazios, a união das almas senta
que ao Cristo vindo volveram o olhar.

Como a de cá o trono representa
a Senhora do Céu, e, nos que estão
abaixo desse, alta glória se ostenta,

assim tem o outro lado o grã João
que, sempre santo, todo lote mau
sofreu, até à infernal prisão [...].
(Par., XXXII, 25-33 – IE)

Beatrice não é apenas o grande amor de Dante Alighieri, mas também Beatitude, que de uma imagem de desejo é elevada a uma condição angelical (Bloom, 2012). Segundo Curtius (2013), Beatrice é reestilizada pelo poeta, que a transforma de dama real em mito, ou seja, de *donna gentile* (*Vita Nova*) em dama Filosofia (*Convivio*).

Mas não é apenas na *Commedia* que Beatrice possui uma ligação com o divino. Em *Vita Nova*, ela é posta ao lado da Virgem, sendo cantada pelo poeta como uma jovem cujas virtudes a igualam à sacra esposa da Igreja: “Apareceu em minha mente, um dia,/ A gentil dama que, por seu valor,/ Foi posta pelo altíssimo Senhor/ Na celeste morada de Maria...” (Alighieri, 1993, p. 139). Além disso, Beatrice é o “anjo juveníssimo”, que não “parecia filha de homem mortal, mas de Deus” (1993, p. 92), que não é apenas uma mulher de carne e osso. Entretanto, ela não deixa de ser a dama que comanda o coração do poeta, capaz de extasiá-lo. Assim, Beatrice não apenas encerra em si mesma uma forma do amor de Dante Alighieri – antes, ela traduz a multiplicidade desse sentimento que surge

no homem, capaz de atormentá-lo ou de salvá-lo, conduzindo-o pelo labirinto da vida em direção à completude.

A figura feminina é forte na *Commedia* e é representada pelas beatas que intercedem pelo poeta, conforme aponta Virgílio: “Se três mulheres lá, Benditas, tens/ pra te cuidar na corte celestial/ e o meu dizer te augura tantos bens?” (Inf., II, 124-126 – IE). São elas a Virgem Maria e Santa Lucia, que acionam Beatrice para que ocorra uma intercessão no destino de Dante-peregrino. Somente assim, Beatrice desce ao Limbo e, em encontro com Virgílio, envia-o para guiar os passos do protagonista-narrador até a salvação:

A Senhora do Céu viu-se propensa
a mitigar o transe a que te envio,
suspendendo gravíssima sentença.

Lúcia chamou, dizendo quando a viu:
– Em risco está o teu devoto fiel;
ele anseia por ti, e eu to confio. – [...]

Disse: – Beatriz, alma bondosa e pia,
por que não vais salvar quem te amou tanto,
quem por ti se elevou da mediania?
(Inf., II, 94-105 – CM)

Entre as almas suspensas me encontrando,
uma dama chamou-me, beata e bela [...].
(Inf., II, 52-53 – CM)

– Alma cavalheiresca mantuana,
de que o nome do mundo inda perdura,
e soará onde for a vida humana:

Meu amigo, porém não da ventura,
o seu caminho teve interrompido,
e recua, na encosta erma e insegura.

Receio que ele esteja tão perdido.
(Inf., II, 58-64 – CM)

Além dessas três figuras femininas, outras ainda recebem a atenção de Dante Alighieri, como Francesca de Rimini e sua história de amor luxurioso. Para alguns estudiosos, a comoção do peregrino justifica-se pelo fato de Dante Alighieri ter-se hospedado na casa paterna de Francesca e ali conhecido sua história e tragédia, bem como o fato de o protagonista recordar-se de ter cometido pecado semelhante (De Sanctis, 1993). Entretanto, para Francesco de Sanctis (1993) em seus *Ensaaios críticos*, a história de Francesca está além de qualquer especulação sobre os motivos que levaram Dante Alighieri a colocá-la no trajeto de seu peregrino. Repousa sobre a vivacidade que a figura da mulher adquire nos tercetos do cântico V do Inferno, pois ela

é mulher, nada mais que mulher, é uma personagem poética ultimada, de uma claridade homérica [...] com uma riqueza de determinações que lhe conferem a simulação total de um indivíduo. [...] Francesca não é o divino, mas o humano e o terrestre, um ser frágil, apaixonado, capaz de culpa e culpável [...]. E isto é a vida. (De Sanctis, 1993, p. 46-47).

Segundo o pesquisador, a doçura, a gentileza, o pudor e a delicadeza emanam de Francesca, que é capaz de fazer uma oração, mesmo que encarcerada no Inferno, para que Deus tenha misericórdia do visitante, uma vez que deles se apiedou: “se amigo fosse o rei a que faltamos,/ rogaríamos dele a tua paz, pois te condóis do mal que suportamos” (Inf., V, 91-93 – CM). Assim, Francesca torna-se uma força feminina, mas, principalmente, viva, que não pede perdão ou justifica seus atos. Antes, assume-os e, como humana, mantém-se na atitude que a condenou, uma vez que permanece ao lado de seu amor: “Amor, que a amado algum de amor não priva,/ uniu-me a ele também, tão doce e forte, que, como vês, ainda aqui se aviva” (Inf., V, 103-105 – CM). Para de Sanctis (1993, p. 56), “aqueles dois estão juntos e se amam por toda a eternidade, não porque não sejam danados, e até precisamente porque condenados”, pois, no Inferno, “o terrestre permanece para sempre imutável [...] é o homem que ao Inferno leva todas as suas qualidades e paixões, boas e más: por tudo isso Francesca amou, ama, amará e não pode afastar do coração a esse Paolo, e o traz sempre diante dos olhos” (p. 56).

Francesca de Rimini opõe-se às outras figuras femininas que Dante-peregrino encontra em seu percurso. Nenhuma outra apresentará tamanha vivacidade, pureza e pudor quanto ela (De Sanctis, 1993). Até mesmo Beatrice torna-se fria quando comparada à jovem amante, pois encerra em si beleza, virtude e sabedoria, etérea e superior, mas desencorpada de vida.

No meio-termo entre Francesca e Beatrice, encontramos Matelda. Entretanto, antes de a jovem aparecer ao peregrino, este sonha com Lia, que fala de sua irmã Raquel – “em sonho uma mulher me aparecia,/ indo no campo, flores a colher” (Purg., XXVII, 97-98 – CM) – e serve como prenúncio ao encontro com Matelda, que tem como característica a personalidade forte. Além disso, há o destaque político de seu duplo histórico, Matilda de Conossa, a que alguns críticos, ainda que sem unanimidade, costumam associá-la (Martins, 2006). Matelda é a nova guia de Dante-peregrino enquanto Beatrice não aparece, uma vez que Virgílio anuncia que não poderá seguir viagem pelo Paraíso:

Já pelos três vencida, inteira, a escada,
e àquela altura em seu degrau final,
Virgílio olhou-me, e disse, à voz pausada:

“Meu filho, o fogo eterno e o temporal
já contemplaste, e eis-te chegado à parte
que ultrapassar não posso, por meu mal.”
(Purg., XXVII, 124-129 – CM)

A jovem recebe o peregrino no Paraíso Terrestre e prepara-o para seguir ao Paraíso com Beatrice. O encontro do protagonista com Matelda ocorre no meio da floresta, enquanto ele contempla a exuberância do lugar, de águas límpidas:

Mas eis que vi surgir, em tal momento,
como algo repentino que desvia
o curso do ordenado pensamento,

uma jovem que o passo, além, movia,
e cantava, e colhia, ao canto, flores,
sozinha, em meio à recamada via.
(Purg., XXVIII, 37-42 – CM)

O peregrino sente-se atraído por aquela que, a princípio, pensa ser a jovem sequestrada pelo rei do inferno e transformada em sua rainha, Perséfone. Quando a jovem aparece para o protagonista, ele mostra-se encantado por sua beleza e por seu canto, solicitando, assim, que ela se aproxime para que possa contemplá-la:

Retido, então, fez-me a curiosidade
ficar mirando, ao outro lado, atento,
da floração radiosa a variedade.

Mas eis que vi surgir, em tal momento,
como algo repentino que se desvia
o curso do ordenado pensamento,

uma jovem que o passo, além, movia,
e cantava, e colhia, ao canto, flores,
sozinha, em meio à recamada via.
(Purg., XXVIII, 37-42 – CM)

A beleza de Matelda é exaltada pelo poeta, que se sente envolvido pelos movimentos de sua forma feminina, sendo a jovem comparada ao fulgor de Vênus ao ser atingida pelo amor. Sua linguagem desdobra-se em uma mescla de pudor e sensualidade, e a feição de Matelda assume um caráter divino e carnal:

Qual a votar esbelta dançarina,
à ponta de seus pés, sobre o tablado,
que corre à frente e, rápida, se inclina

via-a chegar, no piso matizado
de rubro e de amarelo, ao suave jeito
da virgem que o olhar mantém baixado:

e fez-me no meu rogo satisfeito,
e tão de perto, que do canto o som
me vinha claramente em seu efeito.
Postada enfim aonde a relva com

a água se misturava da torrente,
alçou-me a vista, em generoso dom.

Não creio que fulgor mais esplendente
a Vênus animasse, ao ser picada
pelo dardo do filho, casualmente;

e, pois, sorria, à margem, sobrealçada,
mais flores apertando junto ao seio
do que na terra havia incultivada.
(Purg., XXVIII, 52-69 – CM)

O protagonista-narrador é atingido pelo prazer proporcionado pelo olhar, sendo o desejo sexual sublimado, uma vez que ele se desvia dos apelos carnavais para cantar os detalhes que realçam a beleza de Matelda. No fragmento anterior, a jovem mostra-se ambígua, pois não apenas é uma imagem imaculada, “da virgem que o olhar mantém baixado”, como também é uma mulher que provoca deleite nos sentidos do poeta, responsável por “algo repentino que desvia/ o curso do ordenado pensamento”, apertando mais flores junto ao seio “do que na terra havia incultivada”.

Dante Alighieri, como seguidor do *dolce stil nuovo* e pertencente aos *Fedeli d'Amore*, sabe que a figura feminina deve ser representada distanciada, coberta pelo véu da beatitude, e assumir um caráter abstrato e místico, cabendo a ela conduzir o homem ao amor mais elevado. Dessa forma, Matelda, cumprindo sua missão, prepara o protagonista-narrador para a aparição que virá. A jovem entoava um canto que o chama à remissão dos pecados:

Aqui, por esta parte, eterno, desce,
extinguindo a lembrança do pecado;
da outra, a do bem cumprido robustece.
(Purg., XXVIII, 127-129 – CM)

Dito isso, como alguém que arrebatava
o amor, pôs-se a cantar, transfigurada:
“*Beati, quorum tecta sunt peccata!*”
(Purg., XXIX, 1-3 – CM, grifo do autor)

É importante ressaltar que, em toda a *Commedia*, há 34 figuras femininas, das quais apenas oito possuem voz na obra danteana. Tal quantidade, entretanto, não desprestigia o trabalho de exaltação da mulher, uma vez que, segundo Borges (2011), Dante Alighieri parece utilizar-se das figuras femininas para furtivamente fornecer uma antevisão de Beatrice, que está multifacetada nelas.

Dessa forma, Dante-narrante apresenta-nos personalidades que se destacam, seja para trazer a humanidade em seu mais bruto estado (como uma mulher apaixonada e, ao mesmo tempo, atormentada), seja para introduzir a mulher capaz de lhe trazer felicidade. A contemplação de Matelda leva Dante-peregrino a reviver o momento em que esteve mais próximo de Beatrice, quando esta cumprimentou Dante Alighieri sobre a ponte Santa Trinità.

O ESPAÇO NA *COMMEDIA*: TRAJETÓRIA DE UM EU EM CONSTRUÇÃO

A Divina Comédia é uma cidade que nunca teremos explorado de todo; o mais gasto dos tercetos pode, uma tarde, revelar-me quem sou ou o que é o universo.

Jorge Luís Borges

Dante-peregrino empreende uma viagem ao além-túmulo em várias etapas: a descida ao Inferno, onde visualiza a situação dos condenados; a purificação no Purgatório; a bem-aventurança do Paraíso, trajetória que culminará na apreensão da plenitude divina e, conseqüentemente, na reintegração ao sagrado. A construção desse universo transcende o que o cidadão da Terra pode apreender por meio dos sentidos.

Neste capítulo, deter-nos-emos na concepção arquitetônica do mundo representado na *Commedia*. Enfatizaremos o caráter mítico da obra e analisaremos imagens selecionadas, em busca da compreensão não apenas da criação espacial, mas da visão de mundo do poeta, que dialoga com a tradição e com a época em que viveu, incorporando uma noção embrionária de sujeito/homem moderno.

Dividida em três reinos organizados em cem cânticos, totalizando 14.233 versos em *terça rima*,²⁴ a *Commedia* é uma construção rigorosamente simétrica. Na discussão da configuração espacial criada

²⁴ “Invenção de Dante, em que a primeira linha rima com a terceira e a segunda com a linha 1 e 3 do terceto seguinte, e assim por diante, de modo que – era essa a vontade expressa de Dante – nenhum verso poderia ser tirado ou interpolado sem que as rimas revelem o crime” (Carpeaux, 2012, p. 131).

pelo poeta, lançamo-nos à caça do que chamaremos de homem danteano, cuja essência se molda no medievo.

2.1 Configurações míticas da cosmologia danteana

Como dito anteriormente, Dante Alighieri faz a união harmoniosa de diversos materiais, utilizando os conhecimentos da Idade Média de modo sistemático na construção de seus mundos. A arquitetura da *Commedia* é uma prova de tais sistematizações: extremamente visual e espelhada em seus reinos. No Cosmo de Dante Alighieri, o globo terrestre está centralizado no universo e, em torno dele, giram as esferas celestiais; o Inferno localiza-se nas entranhas da Terra; o Purgatório, no seu antípoda. Para Margareth Wertheim (2001, p. 41) no livro *Uma história do espaço: de Dante à internet*:

Antes da era da cartografia fundada na matemática, os mapas-múndi europeus representavam, em geral, apenas uma única massa de terra, o hemisfério norte, com Jerusalém no meio. Nesses mapas, o Paraíso Terrestre (ou Jardim do Éden) era frequentemente desenhado como uma ilha ao largo da costa mais ao Oriente, um detalhe colhido da Bíblia.²⁵

Para Dante Alighieri, que segue a concepção de Ptolomeu, a Terra está imóvel no centro do universo e os pontos cardeais são estabelecidos da seguinte forma: ao norte, Jerusalém, sobre o grande abismo do Inferno; ao sul, nos antípodas de Jerusalém, a montanha do Purgatório; a leste, o Rio Ganges; a oeste, o Estreito de Gibraltar ou Colunas de Hércules. O Inferno e o Purgatório estão, pois, situados na própria Terra – um em forma de abismo, o outro, de montanha.

Conforme Eco (2013, p. 25) em *História das terras e lugares lendários*, “Dante Alighieri certamente acreditava nos antípodas, pois foi justamente

²⁵ Na mitologia grega, os homens virtuosos repousavam nos Campos Elísios após a morte. Esse local, semelhante ao Paraíso cristão, estava rodeado por paisagens verdes e floridas. Entretanto, só entravam ali as almas de heróis, poetas e deuses. Segundo Virgílio, os Campos Elísios localizavam-se debaixo da Terra. Para Homero, estavam no extremo ocidente, em uma terra maravilhosa onde nunca chovia ou nevava nem fazia frio ou calor.

do outro lado do globo que colocou sua montanha do Purgatório, na qual subiu sem cair de cabeça para baixo no vazio, chegando, aliás, ao Paraíso”. Na Idade Média, os antípodas, territórios localizados do outro lado do hemisfério da Terra, eram geralmente aceitos. Eco (2013, p. 23) relata as alusões feitas a eles em *Fédon*, de Platão (428 a.C.-347 a.C.), que concebe a Terra como muito grande e apenas uma parte dela seria ocupada pela então civilização,²⁶ de modo que outros povos “poderiam viver nas outras partes de sua superfície”. De acordo com o autor, há ainda alusões aos antípodas em diversas obras, como na *Farsália*, de Lucano, na *História natural*, de Plínio e nas *Geórgicas*, de Virgílio. Tal aspecto foi retomado no séc. II a.C. por Crates de Malo, para quem havia duas terras habitadas (porém não acessíveis a partir do norte) no hemisfério norte e duas no sul, separadas por “canais oceânicos dispostos em cruz” (Eco, 2013, p. 23). Eco aponta que a crença de muitos era de que, nos territórios antípodas, os habitantes podiam viver de cabeça para baixo e pés para cima.

A passagem de um hemisfério a outro é relatada pelo protagonista-narrador no último cântico do Inferno. Ele fica estupefato pela visão de Lúcifer de cabeça para baixo, quando pouco tempo antes estivera descendo por sua coxa:

À altura já da coxa nos sustendo,
onde esta no quadril faz inserção,
Virgílio, exausto, e como que tremendo,

mudou, num giro inteiro, a posição,
pondo onde estava o pé a face alçada,
como a subir, do inferno à direção.
(Inf., XXXIV, 76-81 – CM)

Assim, o peregrino relata o movimento que faz com que Virgílio, que antes descia até alcançar o centro da Terra, comece a subir. A inversão de polos confirma a proposição de Eco sobre os conhecimentos astronômicos de Dante Alighieri, que desmitificam a crença de os habitantes

²⁶ Utilizamos o termo “civilização” para designar a gama de habitantes conhecidos do hemisfério norte, que era considerado o único habitado na Alta Idade Média.

dos antípodas viverem de cabeça para baixo e revelam a compreensão do poeta florentino acerca da esfericidade do nosso planeta. De acordo com Eco (2013, p. 12), a perspectiva de que a Terra era plana foi incutida pelo “pensamento laico oitocentista, [que] irritado com a oposição de várias confissões religiosas à teoria evolucionista, atribuiu a todo pensamento cristão (patrístico e escolástico) a ideia de que a Terra era plana”. Criou-se, pois, o mito que ainda hoje perdura, na internet e em “livros autorizados de história da astronomia” (p. 14), de que a Idade Média “desconhecia as obras de Ptolomeu”.

Tal fato pode ser refutado, uma vez que a esfericidade da Terra era conhecida pela maioria dos estudiosos no período medieval e que, “se Dante entra no funil infernal e sai do outro lado vendo estrelas desconhecidas aos pés da montanha do Purgatório, ele sabia muito bem que a Terra era redonda” (Eco, 2013, p. 12). O poeta ainda se utiliza da teoria de Ptolomeu para configurar seu Paraíso, bem como a de outros autores, como Aristóteles, Platão e Santo Agostinho, para a cartografia da *Commedia*.

Segundo Richard Tarnas (1999, p. 198) em *A epopeia do pensamento ocidental*, a Alta Idade Média redescobriu “grande quantidade de escritos de Aristóteles” e, juntamente com eles, “entre os quais a *Metafísica*, a *Física* e o *De Anima (Sobre a Alma)*, vieram comentários eruditos árabes e também outras obras da ciência grega, especialmente as de Ptolomeu”. O autor ainda assegura que a influência de Aristóteles na sociedade medieval foi extraordinária, uma vez que unia o conhecimento científico, o discurso lógico e a inteligência humana, sendo tratado pelo público como “o Filósofo”.

Já em Aristóteles²⁷ encontramos a separação do universo em duas regiões: uma inferior, de mudanças, perecível e sujeita à morte, e uma superior, permanente e estável. À primeira região Aristóteles chamou sublunar (natureza) e à segunda, supralunar (céu). A natureza era constituída

²⁷ Aristóteles desenvolve esses conceitos no livro II da *Física* e em *Do céu (De Caelo)*. Os escritos do estagirita, em especial a *Física*, são, conforme estudiosos apontam, resultado de uma reconstrução/compilação feita provavelmente por Andrônico de Rodas, no século I a.C. (Luce, 1994).

pelos quatro elementos (terra, água, fogo, ar), e o céu, por um elemento distinto, o éter, que envolveria os corpos celestes. Aristóteles faz essa divisão considerando que a característica do mundo que nós, humanos, habitamos é a constante mudança – nascimento, crescimento, reprodução e morte –, e o que se podia observar pela astronomia era que os corpos celestes eram estáveis, permanentes. O estagirita ainda estabelece que cada elemento se situa em um local definido, ao qual pertence e ao qual sempre tende a retornar. Além disso, os movimentos característicos da natureza são retilíneos – para cima e para baixo, para a esquerda e para a direita, para frente e para trás – e descontínuos, enquanto os movimentos do céu são circulares e contínuos.

Encontramos esses movimentos na *Commedia*. Enquanto estão na região sublunar, o peregrino e seu guia realizam um movimento descendente (Inferno) e um ascendente (Purgatório) para, na sequência, Dante Alighieri subir ao Céu. No Paraíso, o protagonista depara-se com o *primum mobile*, que Aristóteles²⁸ também chamou “deus”, que move os céus em um movimento circular e contínuo.

As direções apresentadas por Aristóteles não possuem o mesmo valor, sendo os movimentos efetuados para cima e para baixo condicionados à posição do homem em pé, ou seja, estabelecidos pela força da gravidade. Os outros – esquerda e direita, frente e trás –, por sua vez, estão intimamente relacionados ao corpo humano e ao movimento *no espaço*. Tal condicionamento ressalta a importante relação do homem com o local em que se insere, uma vez que não há como movimentar o espaço, mas sim movimentar-se *por* ele. Essas direções criam, assim, um plano cartesiano, com um eixo vertical, o qual o homem não pode alterar, e um horizontal, que, como ponto de direção, é possível ser variável – o que é frente pode se localizar atrás –, mas, como plano, torna-se invariável.

²⁸ Aristóteles (2005) apresenta o *primum mobile* no livro XII da *Metafísica*, em que trata da substância primeira, a qual pode explicar o vir-a-ser das substâncias sensíveis. Segundo o filósofo, o *primum mobile* é responsável pelo princípio do movimento, sendo a causa do movimento das estrelas e esferas celestes. É, portanto, eterno, incorruptível e imóvel.

Na medida em que Dante Alighieri adota a perspectiva ptolomaica, também utilizada pela escolástica, devemos visualizar a Terra como uma esfera fixa e solta, imóvel no espaço, dividida em dois hemisférios: um boreal, de superfície sólida e habitada, e um austral, constituído de água e desabitado. A montanha do Purgatório é antípoda a Jerusalém, a cidade sagrada, localizada no centro do hemisfério norte. Segundo o livro de Ezequiel (Bíblia, 2008b), Jerusalém foi posta por Deus no meio dos povos, tendo as nações ao seu redor. No Apocalipse de São João, uma Nova Jerusalém descerá dos céus sobre a antiga, no centro do mundo, para tornar-se habitação do povo salvo no Juízo Final. Considerando-se a posição de Jerusalém nos mapas, não apenas os da Idade Média, mas os de épocas posteriores, a cidade encontra-se em uma posição estratégica, de interligação de diferentes continentes. Jerusalém é considerada o centro não apenas do mundo físico, mas também do mundo espiritual, uma vez que foi ali que Cristo morreu e ressuscitou. Além disso, é a cidade sagrada para três povos diferentes – judeus, cristãos e muçulmanos –, que constituem as três religiões monoteístas da humanidade.

Segundo Eliade (2008, p. 25) em *O sagrado e o profano*, é a noção de centro do mundo “que, na maior parte dos casos, nos permite entender o comportamento religioso em relação ao ‘espaço em que se vive’”. Esse espaço sagrado, considerado nas culturas arcaicas, revela-se como local significativo e potente, unindo a concepção de o mundo ter um centro e de que este permite a comunicação entre diferentes níveis simbólicos do espaço – Céu, Terra e Mundo Inferior. Ainda segundo Eliade (2008, p. 23), da “hierofania [do espaço sagrado], se efetuou a rotura dos níveis, operou-se ao mesmo tempo uma ‘abertura’ em cima (o mundo divino) ou embaixo (as regiões inferiores, o mundo dos mortos)”. Essa comunicação, na maioria das vezes, é expressa pela imagem de uma coluna que liga e sustenta o Céu e a Terra (*axis mundi*) e pode ser simbolizada por um poste, uma escada, uma árvore, uma montanha.

O Inferno e o Purgatório, quando confrontados, apresentam similaridade em suas estruturas, tendo um centro cada um – Lúcifer no centro do Inferno, a Árvore da Sabedoria no centro do Paraíso Terrestre. O centro dessas duas estruturas representa a rebeldia: Lúcifer rebelou-se contra

Deus e, por isso, tornou-se um decaído do Paraíso, enquanto Eva e Adão, ao desafiarem a ordem de não provar do fruto da sabedoria, foram expulsos do Paraíso. Acrescentamos que, no Paraíso, Deus está imóvel no centro do Empíreo. Assim, Dante-peregrino só poderia se comunicar com esses níveis cósmicos se estivesse no centro do mundo, onde a ligação com a divindade se torna mais próxima.

Quando perdido na selva, o protagonista vê a Montanha iluminada pelos raios solares e compreende-a como um espaço de redenção. Aquela Montanha, conforme apontam alguns estudiosos da obra do poeta florentino (Fioretti, 2011), é onde se localiza o Templo de Jerusalém. Entretanto, esse espaço é interdito para o peregrino pelas três feras e, conforme explica Virgílio, ele deve seguir por outro caminho: “A ti convém seguir outra viagem’/ tomou-me ele ao me ver lacrimejando,/ ‘para escapar deste lugar selvagem” (Inf., I, 91-93 – IE). Inicia-se, assim, a jornada do herói, que deverá percorrer espaços compreendidos em duas esferas, uma mítica (dos espaços sagrados) e uma subjetiva (do despertar da consciência do eu).

Dante Alighieri representa, na *Commedia*, os espaços sagrados que compõem o mundo do além-morte. Conceituamos como espaços sagrados aqueles que se revelam completamente diferentes do mundo cotidiano, consistindo em uma força sobrenatural que estabelece uma ruptura com o mundo comum (Eliade, 2008). Segundo essa acepção, uma força tida como maléfica ou demoníaca torna-se uma manifestação do sagrado. Segundo Douglas Allen (2002, p. 67, tradução nossa) em *Myth and religion in Mircea Eliade*, o “sagrado é aquilo que é experienciado como significativo, real e verdadeiro”. O Inferno, como reino cujo domínio e centro é Lúcifer, o anjo caído, remete-nos a esse espaço sagrado, uma vez que rompe com o cotidiano, da mesma forma que o Paraíso. Ao nos introduzir no mundo da *Commedia*, que consiste em uma trajetória pelo além-túmulo, o peregrino leva-nos a espaços míticos – o Inferno, o Purgatório e o Paraíso.

Para investigar a questão do mito, remetemo-nos primeiramente a Eliade (1972) que, em sua obra *Mito e realidade*, assegura que o mito é concebido em mais de uma perspectiva: ora é visto como “invenção”, “fábula” e “ficção”, ora como história verdadeira, “tradição sagrada,

revelação primordial, modelo exemplar” (1972, p. 7-8). Segundo o autor, os etnólogos, os sociólogos e os historiadores das religiões estão especialmente familiarizados com a segunda acepção, que diz respeito ao modo como o compreendiam as sociedades primitivas e arcaicas, em que vigorava o mito vivo, não dissociado do contexto. Eliade (1972, p. 8) especifica que o mito fornece “modelos para a conduta humana” e confere “significação e valor à existência humana”, servindo de modelo arquetípico²⁹ ao homem, revelando-se precedente às suas ações e dizendo respeito à sua condição. Ele constitui-se em um relato sobre as origens e surgiu como manifestação oral:

[...] o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ela relata de que modo algo foi produzido e começou a SER. (Eliade, 1972, p. 11).

O mito é eminentemente linguagem e, de acordo com Northrop Frye (2000, p. 28) em *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*, “porque [...] é e sempre foi um elemento integrante da literatura, o interesse de poetas pelo mito e pela mitologia tem sido notável e constante desde a época de Homero”. Dessa forma, o crítico canadense é levado a fazer aproximações entre esse tipo de discurso e o texto literário:

O mito, portanto, fornece os principais contornos e a circunferência de um universo verbal que é mais tarde ocupado pela literatura. A literatura é mais flexível do que o mito e preenche esse universo de modo mais completo: um poeta ou romancista pode trabalhar em áreas da vida humana aparentemente distantes dos deuses vagos e dos resumos narrativos gigantescos da mitologia. Mas em todas as culturas, a mitologia se funde

²⁹ O conceito de arquétipo de Eliade difere do utilizado por Carl Jung (2008, p. 24), para quem arquétipo pode ser compreendido como uma matriz de imagens em estado de inconsciência, “caminhos virtuais herdados”. Para Eliade (2011, p. 112), arquétipo refere-se a “modelos paradigmáticos estabelecidos pelos Entes Sobrenaturais”, conforme os mitos das sociedades arcaicas.

imperceptivelmente na e com a literatura [...]. Deveríamos esperar, portanto, que houvesse uma grande quantidade de obras literárias derivadas diretamente de mitos específicos [...]. Mas o estudo das ligações entre mitologia e a literatura não se confina a tais ligações de correspondência. Em primeiro lugar, a mitologia, como estrutura total, que define as crenças religiosas, as tradições históricas e as especulações cosmológicas de uma sociedade – em resumo, a extensão inteira de sua expressividade verbal –, é a matriz da literatura; a poesia maior fica retornando a ela. Em cada época, poetas que são pensadores [...] e que estão profundamente preocupados com a origem, o destino ou os desejos da humanidade – com qualquer coisa que pertença aos contornos mais amplos daquilo que a literatura pode expressar – dificilmente consegue achar um tema literário que não coincida com um mito. (Frye, 2000, p. 41).

Esse liame, para o qual Frye chama atenção, remete-nos à introdução da obra de Donald Schüler (1978), *Plenitude perdida: uma análise das seqüências narrativas no romance Dom Casmurro de Machado de Assis*. O crítico, utilizando-se em alguns momentos de subsídios fornecidos por Juan Villegas, destaca que, ao passo que o mito constitui a origem, a mitologia é uma elaboração peculiar de mitos, ou seja, sua concretização em determinado sistema religioso.

A obra literária também elabora uma mitologia própria, que envolve diversos níveis de dessacralização. Uma importante distinção entre mitologia artística e mitologia antropológica³⁰ é sublinhada por Schüler (1978, p. 15) nos seguintes termos:

[...] o autor é ator do discurso na mitologia antropológica, porque representa um papel que a cultura lhe impõe. É um elo inconsciente na cadeia da tradição. Na mitologia artística, o autor é sujeito do discurso. Não repete uma ordem preestabelecida, cria novas relações.

Dessa forma, um poeta estrutura um mundo que possui uma mitologia e uma ordem próprias, muitas vezes equalizadas com o clássico e o cristão. Segundo Auerbach (1985, p. 133, tradução nossa):

³⁰ Segundo Schüler, mito antropológico é o mito vivo, não separado do contexto, e mito literário é a ficção.

Dante procede como a lenda e o mito, que formam sempre sobre dados concretos as suas características poéticas e as suas figuras sensivelmente representadas; e o seu procedimento não se distingue apenas daquele posterior dos poetas naturalistas, que introduzem o personagem em suas condições de vida, em seus hábitos, em seu ambiente, antes de fazer-lhes acontecer qualquer coisa, mas também difere daquele dos antigos poetas que tratavam as lendas e os mitos de forma trágica ou épica; porque esses não podiam inventar nada de essencial, os caracteres e os destinos já estavam dados, e já conhecidos de cada ouvinte. Dante, por sua vez, criava ele mesmo os seus mitos; se os personagens e as histórias que ele tratava também eram familiares a muitos contemporâneos, quando Dante colocou-lhes a mão, estes eram em grande parte e de várias formas interpretáveis e ainda não representados.

Na *Commedia*, Dante Alighieri arquiteta sua própria mitologia, confirmando a assertiva de Raphael Patai (1972) em *O mito e o homem moderno* de que a relação do homem com o mito tem-se alterado ao longo do tempo, sofrendo influências da época, da mentalidade ou do enfoque a ele destinado. O poeta florentino relaciona diversas criaturas presentes na mitologia pagã – como Cérbero, Erínias e Flégias – às do imaginário cristão, como os anjos. De acordo com o historiador Carlos Roberto Nogueira (2002, p. 40) em *O diabo no imaginário cristão*,

a Idade Média encarregou-se de promover a redução completa das divindades pagãs à condição demoníaca, preenchendo o Inferno cristão com as divindades do Além-Túmulo greco-romano, único posto que logicamente poderia competir-lhe e do qual, na verdade, não havia razão para expulsá-las.

Entretanto, Dante Alighieri não apenas reduz as divindades pagãs à condição de demônios, o que Nogueira (2002) aponta ser comum na Idade Média, mas acrescenta, ao representá-las, uma nova carga de significado, elevando suas funções, estabelecendo novas relações e unindo-as à mitologia cristã. Cérbero aparece no cântico VI do Inferno, no círculo terceiro, onde são punidos os condenados que pecaram por intemperança. Ele ainda é o cão da mitologia grega que foi vencido por Hércules e adormecido por Orfeu com sua lira. Não obstante, o poeta transforma o

monstro de três cabeças em algóz daqueles que se excederam nos prazeres da mesa, convertendo-o, em decorrência do fato de possuir três goelas, em símbolo de apetite voraz.

O fato de, no original, Dante Alighieri caracterizá-lo como “fiera crudele e diversa” (Inf., VI, 13, grifo nosso) leva Cristiano Martins (2006), um de seus tradutores, a entender a palavra “diversa” como “dúplice”, concluindo que, na mitologia de Dante Alighieri, ele é metade homem e metade cão, o que não ocorre na mitologia grega. Além disso, Cérbero dilacera aqueles que cometeram um dos pecados capitais – a gula –, alinhando-se às concepções do cristianismo, uma vez que, no mundo grego, não encontramos a noção de pecado no sentido em que o entende o catolicismo, mas de *hybris* (ultrapassamento, desmedida). Concebendo-se a ideia de mundo regido por leis que a ninguém, nem mesmo aos deuses, é dado ultrapassar, quando elas são infringidas, é preciso que o homem seja recolocado em seus verdadeiros limites para que a ordem cósmica seja restabelecida.

As Erínias, que na mitologia grega eram a personificação da vingança, tinham como função castigar os mortais que cometeram determinado tipo de crime. Na *Oréstia*, de Ésquilo, elas perseguem Orestes, que matou a própria mãe, e não Clitemnestra, assassina do marido, pois tais entidades vingadoras estavam encarregadas de punir aqueles que delinquiavam contra os que são do mesmo sangue. Na *Commedia*, no círculo sexto do cântico IX do Inferno, entretanto, elas ganham a função de guardiãs da cidade de Dite e, assim, tentam impedir a entrada dos peregrinos na cidade infernal. Elas convocam Medusa para que se vingue da humanidade na pessoa do protagonista, transformando-o em pedra. Isso impediria o personagem de continuar seu percurso rumo à salvação e, conseqüentemente, à visão de Deus e ao conhecimento de si mesmo. Assim, Medusa desempenha o papel de cerceadora da evolução humana.

Da mesma forma, no círculo quinto do cântico VIII do Inferno, Dante-peregrino e Virgílio atravessam o rio Estige na barca de Flégias, o filho de Ares que, na mitologia grega, incendiou o templo de Apolo. Em função desse ato, Flégias é considerado o protótipo do iracundo por Dante

Alighieri, razão pela qual é transformado em condutor de almas ao longo do rio infernal que os transporta para a cidade de Dite, ou de Lúcifer.

Dante Alighieri não apenas recria figuras de outra mitologia, mas cria seus próprios mitos. Esse é o caso do mito de Veltro que, segundo Martins (2006) em nota ao verso 102 do cântico primeiro do Inferno, designa um cão possuidor de grande força em alguns contextos. O poeta florentino vale-se desse cão para evocar uma figura messiânica que irá perseguir a loba – a avareza – e salvar a Itália. Segundo Martins (2006, p. 82), “o poeta, ao configurar o mito do Velro, não tinha em vista qualquer personalidade real que, a seu juízo, pudesse cumprir tal missão”.

No alto do monte do Purgatório, no Paraíso Terrestre, há dois rios – o Lete e o Eunoé. O primeiro é mencionado já por Platão na *República*, e do segundo não temos notícia na mitologia grega. De acordo com Brandão (1992, p. 165), “as almas que se dirigiam ao Hades bebiam das águas do rio Lete, a fim de esquecer de suas existências terrenas. Os órficos, todavia, na esperança de escapar da reencarnação, evitavam o Lete e buscavam a fonte da Memória”.

Segundo o misticismo cristão, representado por Dante Alighieri no universo ficcional, mergulhar nas águas do Lete (ou rio do Olvido) significa esquecer os pecados cometidos. Após o encontro com Beatrice, que repreende severamente o peregrino pelos pecados cometidos depois que ela deixou a existência terrena, o protagonista desmaia em consequência de tanta angústia e recupera os sentidos já nas águas desse rio, para onde fora conduzido por Matelda. É somente no momento em que já está purificado de seus pecados que ele, frente a frente com Beatrice, a vê retirar o véu que lhe cobria a face e sorrir. Eunoé, segundo esclarece Martins (2006, p. 550), “tinha propriedade de perenizar a memória das boas ações em quem se abeberasse em sua linfa”. É somente após a imersão nesses rios que o peregrino está em condições de ascender ao Paraíso, guiado por Beatrice.

Voltando à questão do mito como objeto de teorização, remetemo-nos a André Siganos (1993), que propõe que ele seja compreendido como literário, literalizado ou um misto dos dois. O primeiro constitui-se de

um texto fundador, não fragmentado, apresentando inumeráveis versões surgidas a partir de um texto literário historicamente datado, ao passo que o segundo surge de narrativas orais arcaicas que são retomadas no contexto literário. Quanto ao terceiro, trata-se de um mito híbrido, originado em relatos orais e que evoluiu para o texto literário, em que ganhará outras características e versões. A título de exemplo, Siganos cita três mitos para elucidar sua classificação: o do Minotauro, o de Don Juan e o de *Édipo Rei*, de Sófocles. O primeiro é um mito fundador, baseado em relatos orais; o segundo surgiu em um texto literário que determina sua retomada posterior; o terceiro, cujas origens são orais, condiciona retomadas na literatura.

Quando tratamos do mito em Dante Alighieri e, principalmente, em sua *Commedia*, compreendemos que o autor florentino encaixa-se, sobretudo, na concepção de mito híbrido de Siganos, pois, nutrindo-se de relatos orais que muitas vezes evoluíram para a obra literária, atribui a eles novas características e versões. O uso imagético dos mitos e elementos proposto por Dante Alighieri, unido à concepção espacial desenvolvida ao longo de sua *Commedia*, leva-nos a um percurso labiríntico em que convivemos com a materialidade das imagens presentes no Inferno e no Purgatório e a imaterialidade do Paraíso. Ao entrar nesse labirinto, compactuamos com o peregrino em uma jornada incerta em busca de seu(s) centro(s).

Para Wertheim (2001), a relação do homem medieval com os seres imateriais e entidades celestiais ou supracelestiais era mais concreta do que se concebe hoje. Segundo a autora, a convivência com os seres imateriais era parte de uma cadeia natural:

[...] na visão medieval do mundo, o universo em sua totalidade e tudo o que nele havia estavam interligados numa grande hierarquia metafísica, por vezes chamada de a Grande Cadeia do Ser, que descendia de Deus. No topo dessa cadeia, na posição mais próxima de Deus, estavam as ordens dos seres angélicos – os querubins, serafins, arcanjos e assim por diante. Depois desses seres celestes vinham os seres humanos. Depois de nós vinham os animais, as plantas e por fim os seres inanimados. (Wertheim, 2001, p. 24).

Como mencionamos anteriormente, essa cadeia retrata a influência dos estudos aristotélicos para a concepção medieval de mundo presente na organização espacial do Paraíso de Dante Alighieri. Ali, os seres celestes que habitam o Empíreo estabelecem-se em perfeita harmonia com as almas beatas e santas, cada um assumindo um Céu ou círculo diferente, onde aparecem ao protagonista-narrador para que ele possa compreender, em sua humanidade, o Paraíso.

2.2 Inferno, Purgatório e Paraíso: arquitetura dos três reinos

Quando empreendemos um estudo da *Commedia*, não podemos deixar de apreciar sua estrutura espacial, a forma arquitetônica como Dante Alighieri compôs os três reinos do além-túmulo e os articulou de tal modo que se tornam complementares – no trajeto empreendido pelo peregrino, não há como chegar à Montanha da Salvação, no topo do Purgatório, sem passar pelos círculos do Inferno. Além disso, a forma como cada reino se espelha no anterior e sua rigorosa simetria são exemplares. Entretanto, poucos estudos buscam compreender os três reinos da *Commedia* como construções propriamente espaciais, representantes de um pensamento e de uma estrutura vigentes. Auerbach (1997a, p. 127), ao tratar da estrutura do grande poema, assegura que “consta de três sistemas que se entrelaçam e se fundem e são concebidos no modelo da ordem divina. Assim, há um sistema físico; um outro, ético; e um terceiro, histórico-político. Cada um deles, por sua vez, representa uma síntese de diferentes tradições”.

Com relação ao sistema físico, há o Inferno e o Purgatório, que se conectam com a realidade terrena e se apresentam como reflexo do conhecimento de geografia do poeta, enquanto o Paraíso, repleto de luz, tem todas as almas habitando o Empíreo. Entretanto, para que o peregrino possa compreender a estrutura hierárquica lá existente, cada alma benfazeja se coloca em um dos nove céus, que, em seu conjunto, são movidos pelo *primum mobile*.

No Inferno e no Purgatório há descrições de florestas, lagos, rios, montanhas e precipícios, elementos que conferem a esses espaços uma

“realidade” física e os torna aceitáveis e acessíveis ao entendimento do homem. Em essência, são paisagens comuns ao arcabouço de imagens humanas, criando uma “realidade vibrante do mundo que [Dante] descreve” (Wertheim, 2001, p. 39). De acordo com Wertheim, são tão reais as descrições do peregrino, em especial as do reino da eterna condenação, que, “durante o Renascimento, prosperou a tradição de elaborar intrincados mapas do Inferno de Dante, a que não faltavam projeções cartográficas e medidas precisas” (p. 39). É importante lembrar que, para a Idade Média, o tempo de Dante Alighieri, a existência de um mundo povoado por demônios e anjos “era parte da realidade” (p. 40, grifo da autora).

Há uma jornada não apenas de redenção e purificação do homem, mas também de procura de si mesmo. Por isso, a viagem deve se iniciar pelo Inferno, em “uma ‘descida’ pelo vórtice do pecado, um despencar da graça. A senda que ele e Virgílio trilham é de fato literalmente uma *spiral*, que os faz descer sinuosamente” (Wertheim, 2001, p. 42, grifo da autora) e nos apresenta “o *espaço interno* do Inferno”, codificado em uma “hierarquia do mal”. É necessário passar pelo Purgatório, o começo da subida e “uma escada medieval para o Paraíso” (p. 45), em que cada cornija deixada para trás significa que a carga de pecado se torna mais leve, assim como a alma que, ao atingir o ponto mais alto da montanha do Purgatório, eleva-se sem esforço para o domínio celeste. Sua viagem não é “para outros ‘mundos’ físicos, [...] mas uma espécie de dança cósmica extática por um reino crescentemente abstrato de luz e movimento. Aqui, coros luminescentes de anjos enchem o espaço celeste com harmonias paradisíacas – a mítica ‘música das esferas’” (p. 46-47).

Ao contrário do Inferno e do Purgatório, cujas paisagens são descritas com vivacidade, Dante-narrador tem dificuldades para transmitir o que sua visão apreende no Paraíso, pois ela se torna nebulosa ou ofuscada pela luminosidade que desafia a descrição, como ele próprio relata:

Ao céu que mais da sua luz se aquece
eu fui, e coisas vi que mencionar
não sabe, ou pode, quem de lá regresso:

porque, a ansiada meta a demandar,
nosso intelecto se aprofunda tanto
que a memória é incapaz de o acompanhar.
(Par., I, 4-9 – CM)

Tornou-se, então, minha visão maior
que a voz humana, e foi insuficiente
o senso da memória a tal fulgor.
(Par., XXXIII, 55-57 – CM)

Sobre a configuração espacial da *Commedia*, diversos pesquisadores afirmam a importância que o número três possui para o poeta. Carmelo Distante (2010, p. 12), em prefácio à obra de Dante Alighieri, assegura que “o esquema métrico e o número de cantos correspondem a um múltiplo de três, número que simboliza [...] a crença sem silogismos defectivos no Pai, Filho e no Espírito Santo”. Franco Jr. (1986, p. 86) afirma que esse número também pode ser compreendido como “o número do espiritual”, por ser “visto como a síntese biológica, que soluciona o conflito entre dois opostos e assim eterniza a continuidade do próprio conflito gerador”, compreendido, ainda, como símbolo da harmonia e divindade. Além disso, acreditamos que a estruturação em três reinos oportuniza a interpretação da possibilidade de alteração do destino do homem, uma vez que ele cai (Inferno), mas, em decorrência de seu livre-arbítrio, é o único responsável por suas ações, decidindo purificar-se (Purgatório) para atingir a Graça (Paraíso).

Os três reinos descritos pelo narrador estão organizados em uma hierarquia de nove níveis, que perfazem o número dez: o Inferno possui nove círculos e uma *selva oscura*; o Purgatório, uma praia, um Antepurgatório, sete cornijas e o Paraíso Terrestre; o Paraíso, nove céus móveis e o Empíreo. Cada nível está associado a determinado pecado nos dois primeiros reinos e, no caso do Paraíso, cada esfera vincula-se a uma virtude cristã. O número nove, desde a obra juvenil, quando o poeta a ele associa a amada, é considerado um número místico que está ligado ao mistério. Sendo o número múltiplo de três, ele está associado à Santíssima Trindade. O número dez remete-nos a Pitágoras e está ligado à unidade.

Assim, o espaço torna-se muito importante para a compreensão da *Commedia* e de como se dá a ligação do homem com aquilo que o circunda na Idade Média. Em seu estudo, Wertheim (2001, p. 33) explica a importância que adquirem no medievo, em um “esquema dualista”, o “espaço do corpo e o espaço da alma [que] se espelham um ao outro. Num sentido muito real, Dante viaja ao mesmo tempo com seu corpo e sem ele”. Dessa forma, o peregrino percorre o universo material compreendido em seu tempo e, simultaneamente, “viaja através do domínio imaterial da alma” (p. 33). Entretanto, alerta a autora, se a alma era soberana na mentalidade medieval, “o corpo estava longe de ser irrelevante. A despeito de uma concepção errônea muito difundida, os cristãos do final da Idade Média consideravam o corpo decisivo para a individualidade humana” (p. 34). É dessa forma que compreendemos a *Commedia* como uma obra que aponta para a subjetivação e emersão do *eu*.

O eu em construção, conforme vimos mencionando, está atrelado à questão espacial. Mas o estudo das configurações do espaço é bastante complexo e, talvez por isso, tenha ficado às margens das pesquisas quando comparado aos demais elementos da narrativa, como tempo, personagens e foco narrativo (Bollnow, 2008; Brandão, 2013). Bollnow (2008) explica a falta de uma análise sistemática que dê à categoria espaço uma teoria/estudo e propõe-se à empreitada. Ele inicia sua investigação em busca da diferença entre o espaço matemático e o que chama de espaço vivenciado – “o espaço como ele se abre para a vida humana concreta [...] o espaço concreto real, no qual acontece a vida” (Bollnow, 2008, p. 16-17). Para ele, o espaço vivenciado possui um centro, dado pelo lugar do homem que o vivencia e um “distinto eixo de coordenadas, que está em interrelação com o corpo humano e sua atitude vertical, contraposta à força da gravidade” (p. 15). Suas imediações distinguem-se qualitativamente, além de apresentarem descontinuidades pronunciadas.

Esse espaço – em contraposição ao matemático, que é contínuo e uniforme e se expande para todos os lados até o infinito – é fechado e finito. Além disso, é o campo do comportamento humano, uma vez que, “por meio das relações vitais, mostra-se para o homem mais um fator estimulante do que repressor” (p. 15-16), pois cada espaço possui um significado

para o ser humano e constitui uma realidade para ele, sua relação com esse local – um não se destaca do outro. Nesse sentido, Bollnow (2008) concorda com a definição estabelecida por Eugène Minkowski (1970) em *Time lived: phenomenological and psychopathological studies*. Ao discorrer sobre o tempo vivido, Minkowski (1970, p. 400, grifo do autor, tradução nossa) estende-se até o conceito de espaço e sua relação com o homem:

para nós, o espaço não pode ser reduzido a relações geométricas, relações que estabelecemos como se, reduzidos ao simples papel de espectadores ou cientistas curiosos, estivéssemos nós mesmos fora do espaço. *Vivemos e agimos* no espaço, e nossa vida pessoal, bem como a vida social da humanidade, desdobra-se no espaço.

Bollnow (2008) ainda se utiliza das proposições de Graf Dürckheim para fundamentar suas reflexões sobre a relação existente entre o homem e o espaço vivenciado. Segundo Dürckheim (1932 *apud* Bollnow, 2008, p. 389, grifo do autor),

o espaço vivido *é* para o *self* um meio da realização em carne e osso, antifórmula ou expansão, intruso ou guardião, passagem ou permanência, estrangeiro ou pátria, material, local de realização e possibilidade de evolução, resistência e fronteira, órgão e adversário desse *self* em sua realidade instantânea de ser e viver.

Dessa forma, o espaço apresenta-se tanto como “possibilidade de evolução” quanto como “resistência”, criando significados que podem se alterar de acordo com diferentes lugares e regiões do espaço. Conforme reforça Bollnow (2008, p. 18), esses significados não são apenas fruto de sentimentos subjetivos, mas “caracteres autênticos do próprio espaço vivido”. Assim, o espaço não pode ser entendido como único, mas como diversos (como os diversos homens) e variável para o próprio indivíduo, podendo ser modificado de acordo “com sua constituição e humor circunstanciais” (p. 18). Nas palavras de Dürckheim (1932 *apud* Bollnow, 2008, p. 19), o espaço *é*

diferente de acordo com o ser de quem ele *é* o espaço, e de acordo com a vida que nele se realiza. Modifica-se com o homem que nele está, modifica-se com a atualidade de determinadas posturas e orientações que – mais ou menos instantaneamente – dominam todo o *self*.

Compreendemos a relação criada entre o peregrino e os espaços de punição ou redenção. No Inferno, o protagonista-narrador depara-se com diversos locais, interagindo com eles e seus habitantes. Várias vezes necessita de auxílio, seja de Virgílio, seja dos próprios condenados daquele reino de eterno negrume. No Purgatório, também encontramos essa relação do peregrino com os ambientes, em especial nos momentos em que precisa descansar ou avançar no caminho – por exemplo, quando é carregado por uma águia (que é, na verdade, Santa Lucia), enquanto está adormecido. Assim, a interação do peregrino com as estruturas topográficas mostra-se, em geral, penosa e exaustiva para seu corpo terreno, em especial no processo de subida pelo Purgatório.

Em *Teorias do espaço literário*, Luis Alberto Brandão (2013, p. 18) apresenta como característica do espaço o fato de ele ser mutável e afirma que existem

diferentes formas de percepção espacial, as quais incluem tanto os sentidos do corpo humano quanto os sistemas tecnológicos, rudimentares ou complexos, de observação, mensuração e representação. [...] Um breve exame da história da cartografia é suficiente para demonstrar que as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cada cultura possuem com o espaço.

Dessa forma, a concepção de Dante Alighieri e as significações que atribui a cada espaço além-túmulo refletem, ao ficcionalizá-los, as teorias do medievo, conforme explica Jeffrey Burton Russell (2003, p. 208-209) em *Lúcifer: o diabo na Idade Média*:

O significado interno da *Divina Comédia* aparece na sua característica mais notável: a estrutura do seu Cosmos. Dante baseou-se na filosofia e na ciência aristotélica, ptolomaica e neoplatônica, mas o poeta não tentou escrever um tratado astronômico [...]. Ele desejou muito retratar o Cosmos de acordo com o seu desígnio moral.

Segundo Distant (2010, p. 15), Dante Alighieri pensava por imagens, e sua obra é um longo relato “que sustenta um fantástico arcabouço de imagens simbólicas”, as quais ganham vida e uma riqueza de significados sem limites. Ainda nas palavras de Distant (2010, p. 15), “se uma

situação é trágica, também as imagens que a representam e a descrevem são trágicas”. Esse é o ambiente que prevalece no Inferno, onde os pecadores são punidos de acordo com seu pecado conforme a Lei de Talião, em que as penas são correspondentes aos delitos cometidos.

No Inferno, tem-se um ambiente dinâmico, fervilhante e repleto de imagens que provocam medo e horror, e, em decorrência disso, o poeta viajante vê-se envolvido por uma atmosfera sombria e ameaçadora que se opõe à caracterização do Paraíso, luminoso, harmonioso e repleto de vozes. De acordo com Adauto Novaes (1997, p. 322) em *O olhar*:

O princípio estrutural do Inferno é a descida ao horror (este é o efeito do seu formato cônico); seu princípio formal é o da irrupção de um tempo em outro tempo. As almas que purgam suas penas no Inferno são visionárias, podendo ver o futuro e o passado. São cegas para o presente, mas ávidas de presença; ávidas perante essa oportunidade única que o poeta lhes oferece em sua eternidade muda. Através do olhar e da palavra do poeta elas têm a oportunidade de aceder à palavra humana, à história. No Inferno o tempo histórico, de desejo, paixão e queda, irrompe na ordem eterna do Juízo Final.

O inferno estruturado pelo cristianismo,³¹ dada a “preocupação dos homens e mulheres com o pós-morte” (Le Goff, 2006, p. 21), busca explicar o destino humano no além-túmulo, vinculando-o ao comportamento dos indivíduos durante a vida terrena. Uma vez que o discurso medieval estava atrelado às instituições religiosas, era nos sermões de padres, bispos e detentores do saber eclesiástico que os ambientes do além eram lembrados e descritos, sendo assim legitimados (Costa, 2011). Os relatos

³¹ Segundo Le Goff (2006, p. 21), o cristianismo “é uma religião de salvação, aquela que teve maior sucesso por volta do início da era cristã, época que já foi qualificada como ‘idade da angústia’”, e que “professa a ressurreição dos corpos, cujo modelo e garantia é a ressurreição de Jesus após sua morte terrestre na cruz”. Ainda segundo o autor, o destino do homem após a morte não dependia de Deus, mas sim das ações desse homem em sua jornada terrena, o que justificava a existência de dois mundos além-morte: o Inferno, para onde iam os “maus”, condenados a eternos suplícios, e o Paraíso, lugar de delícias onde os “bons” viveriam eternamente.

sobre o inferno não possuem qualquer comprovação científica, sendo apenas suposições tomadas como verdadeiras e legítimas.

Entretanto, a força do discurso, aliada à autoridade de quem o profere, é suficiente para que as descrições infernais sejam reconhecidas como legítimas. O discurso linguístico é o principal instrumento de transmissão de ideias, conforme afirma Pierre Bourdieu (2008) em *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. A especificidade do discurso de autoridade reside não apenas no fato de ser compreendido ou não, mas no fato de ser reconhecido para exercer seu efeito próprio, já que estará condenado ao fracasso se pronunciado por alguém que não tenha poder para fazê-lo, ou, de maneira mais geral, “todas as vezes que ‘pessoas ou circunstâncias particulares’ não sejam ‘as mais indicadas para que se possa invocar o procedimento em questão’, em suma, sempre que o locutor não tem autoridade para emitir as palavras que enuncia” (Bourdieu, 2008, p. 89).

Os sermões religiosos constituíram as mais legítimas formas de propagação do destino das almas dos que praticaram o “mal”, conforme descreve Jean Delumeau (2003, p. 100) em *O pecado e o medo: a culpabilização no ocidente*:

Até mesmo os sermões ou fragmentos de sermões que tratam dos suplícios “espirituais” dos rejeitados muitas vezes desviam para detalhes concretos, mais fáceis de evocar que a pena da privação: a horrenda companhia dos demônios, o desespero dos malditos... Do mesmo modo, a descrição dos tormentos “corporais” (mesmo se eles atingem almas à espera do julgamento final) sempre constituiu o ponto culminante dos sermões sobre o inferno, e o fogo é o primeiro e o principal.

Assim, convencionou-se a ideia do inferno como local de eterna tormenta, para onde são mandadas as almas dos homens que não seguiram os ensinamentos ou, como declara Dante-narrador na *Commedia*, perderam o “bem do intelecto” (Inf., III, 18 – IE). De acordo com Udo Becker (2007, p. 151) em *Dicionário de símbolos*, o inferno é um local em que todos os mortos levam uma vida de sombra e para

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.

Dessa forma, a estruturação do espaço que Dante Alighieri realiza em sua obra torna-se muito importante, pois, tanto no Inferno quanto no Purgatório e no Paraíso, é graças a ela que os danados ou beatos são alocados, para serem punidos de acordo com os pecados praticados ou para contemplarem a divindade. Para Le Goff (2006, p. 92),

mais do que nunca, a salvação dos homens e das mulheres depende do resultado de um conflito constante. O do combate entre as virtudes e os vícios. As virtudes são representadas como cavaleiros fortemente armados, e os vícios como guerreiros pagãos desordenados. O mundo do pecado está, mais do que nunca, dominado pelas agressões do diabo, esse “inimigo do gênero humano”, que está solto durante este período, em que atinge uma grande popularidade e desperta temores aumentados.

A noção do Purgatório é representada ficcionalmente por Dante Alighieri como tendo surgido a partir da criação do Inferno. Quando Lúcifer é expulso do Céu, a terra vai-se abrindo para abrigá-lo. Entretanto, ao rejeitar o contato com o anjo caído, a terra cria, do outro lado do mundo, a Montanha da Salvação. Assim, o Purgatório é caracterizado como local de esperança e de trânsito, onde as almas ali colocadas não permanecerão eternamente. Antes, estão em busca da purgação de seus pecados, removendo essas máculas em uma jornada rumo à Graça. Segundo Wertheim (2001, p. 45), o “processo de purgação pode ser longo e árduo [...], mas é sem dúvida um lugar positivo”.

Outra diferença que devemos ressaltar é que os guardiões das cornijas do Purgatório são anjos e não demônios, como ocorre no Inferno. Entretanto, os personagens míticos greco-latinos ainda estão presentes nas descrições, em uma junção harmoniosa das duas tradições – cristã e greco-latina –, no sentido de construir estruturas que possam sustentar aquele espaço que se torna, mais que os outros reinos, semelhante ao terreno, uma vez que não apenas sua geografia é familiar, mas a passagem do tempo está presente e se torna essencial para o cumprimento das penas.

Para Le Goff (2008, p. 57, tradução nossa) em *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*,

desde suas origens, os cristãos, ao rezarem por seus defuntos, manifestam a convicção de que seja possível uma remissão dos pecados após a morte. Mas o tempo, o lugar e as modalidades dessa purificação continuam vagos [...] no qual o processo de localização do purgatório só se acelera no século XII. O substantivo *purgatorium*, o purgatório, aparece nos últimos trinta anos do século. Esse verdadeiro “nascimento” do purgatório surge durante uma grande mudança da mentalidade e da sensibilidade na passagem do século XII para o século XIII.

O purgatório como espaço sagrado e de salvação emerge, portanto, no final do século XII, provocando uma modificação profunda no imaginário da geografia do além, bem como na relação entre os vivos e os mortos. Dante-peregrino, ao avançar pela Montanha da Salvação, apresenta-nos personagens que, apesar de condenados, lutam pela purificação, esperançosos, ao contrário dos danados, presos pela eternidade ao Inferno. Sobre a diferença da penalidade, Giorgio Petrocchi (2008, p. 67, grifo do autor, tradução nossa) estabelece que

a diferença do sistema de penas do *Inferno* daquele presente no *Purgatório* é dupla (e entende-se facilmente a razão disto: as almas em purgação não deviam apenas padecer, mas devia-lhes ser fornecido o meio para superar a fase de sofrimento em preparação para o prazer espiritual eterno): ao padecimento é unido um exemplo moral, de sentido oposto àquele do pecado que as almas pagam no segundo reino, e que é indispensável a fim de que as almas estejam em condições de exercitar, ou melhor, de se preparar para exercitar a virtude que lhes faltou em vida, meditando sobre a virtude e aspirando fortemente a ela.

As almas no Purgatório pedem a intercessão do peregrino para que, ao contar suas histórias no mundo dos vivos, reforce a necessidade das orações, que auxiliam na passagem da pena. Isso acontece, por exemplo, no episódio em que Manfredo, filho e sucessor do imperador Frederico II, relata ao protagonista que o arrependimento de última hora, mas sincero, é o primeiro passo para adentrar o Purgatório e pede ao poeta que leve seu relato à sua filha Constança:

Certo é que quem morrer, da Santa Igreja
Em contumácia, e só ao fim penitente,
Há de aguardar nesta encosta o que almeja,

Trinta vezes o tempo que, intemente,
Em vida transcorreu, salvo o prescrito
Por boa prece encurtar, que o complemente.

Vê como pode contentar meu feito
De revelar à minha boa Constança
Como me viste e qual é este interdito,

Que aqui pelos de lá muito se avança [...].
(Purg., III, 136-145 – IE)

Aqui, a memória do peregrino serve não só para prestar homenagem ou relatar fatos sobre determinada alma em purgação de seus pecados, mas também como oportunidade de salvação, por meio das orações a Deus em seu favor.

2.3 Imagética das selvas e dos quatro elementos

Chama atenção o primeiro espaço ocupado pelo protagonista narrador, a *selva oscura*, que o prende e incute medo em seu coração, conforme mostram os primeiros versos do Inferno: “essa selva selvagem, densa e forte,/ que ao lembrá-la a mente se tortura!” (Inf., I, 5-6 – CM). O pintor francês Gustave Doré (1832-1883), ao retratar essa passagem, apresenta um espaço enegrecido pela noite, sufocante pelas altas e densas árvores, cujas raízes parecem querer tomar o peregrino para si, de forma a arrastá-lo para a perdição. Ele está acanhado, solitário e aterrorizado ante a hostilidade da selva. Doré representa nessa primeira imagem, com fidelidade e maestria, toda a angústia do viajante, que se achava perdido da via direita e, por isso, culpado pelo transvio de sua consciência.

Por mais que Dante-peregrino tenha esperança, ao alçar seu olhar para o monte banhado pelos “raios do planeta” (Inf., I, 17 – IE), aquela

selva parece determinada a impedir seu progresso até a salvação. Assim, três feras – uma pantera, um leão e uma loba – aparecem e empurram o protagonista de volta para a densa mata. Essas feras podem representar tanto os vícios humanos (luxúria, violência e avareza) quanto a degradação das instituições (Florença, Casa de França e Cúria Romana, respectivamente).

As três bestas, em especial a loba esquelética, impelem o peregrino para o caminho escuro, deixando-o impotente, desesperado e cada vez mais distante da montanha iluminada: “– assim eu me sentia ante a assas-sina,/ que, vindo contra mim, me foi forçando/ de volta aonde o sol nunca ilumina” (Inf., I, 58-60 – CM). No caso específico da selva, das feras e da montanha iluminada pelos raios do sol, seu simbolismo é claro: a selva escura, onde o poeta entrou sem saber como (quando a sua consciência se entorpece), representa o pecado mortal; as feras, os pecados capitais; a montanha, o caminho da ascensão; os raios do sol, a virtude. Mas um símbolo se abre para muitas interpretações e podemos apreendê-los de outras maneiras.

Ainda que priorizemos os significados atribuídos ao espaço terrífico da selva e aos elementos que dela fazem parte, podemos compreender essa passagem como a representação da própria vida de Dante Alighieri. O poeta, irado pelo exílio a ele imposto, parece estar corrompido pela violência contra aqueles que lhe negaram o direito de retornar à sua amada Florença, e sua avareza não lhe permitiu pagar a multa que poderia ter-lhe devolvido sua casa.

Impelido pelas feras quase de volta ao ponto de partida, o protagonista encontra-se tão desesperado por ajuda que, quando percebe outra presença na floresta, não hesita em pedir socorro. Aqui ocorre o encontro do herói com seu guia, o personagem Virgílio, enviado por Beatrice (ficcionalização da paixão juvenil de Dante Alighieri) para resgatá-lo e levá-lo até o caminho correto. Mesmo na presença de seu salvador, a floresta ainda é inóspita ao viajante e a loba continua no seu enalço por algumas passadas:

Enquanto eu tropeçava, e ia tombando,
algo enxerguei que se movia perto,
a um tufo silencioso semelhando.

Ao ver aquele vulto no deserto,
“Piedade!”, eu lhe gritei, “ouve os meus ais,
Sejas tu uma sombra ou homem certo!”
(Inf., I, 61-66 – CM)

“Então, és tu Virgílio, aquela fonte
que expande de eloquência um largo rio?”
(Inf., I, 79-81 – CM)

Várias são as razões que justificam a escolha de Virgílio como guia para o protagonista-narrador. Ela é explicada já no início do Inferno, quando o peregrino o apresenta como seu poeta preferido: “Dos outros poetas honra e desafio,/ valham-me o longo esforço e o fundo amor,/ que ao teu poema votei anos a fio./ Na verdade, és meu mestre e meu autor;/ ao teu exemplo devo, deslumbrado,/ o belo estilo que é meu só valor” (Inf., I, 82-87 – CM).

No plano da realidade empírica, o poeta Virgílio viveu situação semelhante à de Dante Alighieri, pois também foi exilado e, posteriormente, reconhecido como poeta nacional de Roma (Junqueira Filho, 2016). Outra razão para a eleição de Virgílio como personagem guia é a crença, que vem de tempos antigos, de que ele, na “Écloga IV” de *Bucólicas* (Virgílio, 1982, p. 74-83), teria feito uma previsão inconsciente da vinda de Cristo. Para Auerbach (1997b, p. 58) em *Figura*, a escolha de Virgílio como guia tem grande importância para a obra, pois ele

havia descrito o mundo dos mortos – portanto, conhecia bem o caminho. [...] Mas também como homem e como romano ele estava destinado a ser um guia, não apenas porque era um mestre do discurso eloquente e da sabedoria elevada, mas porque também possuía as qualidades que tornam o homem capaz de guiar e liderar, as qualidades que caracterizam seu herói Enéias e Roma em geral: *iustitia* e *pietas*. Para Dante, o Virgílio histórico encarnava esta plenitude de perfeição terrena capaz,

portanto, de guiá-lo até o limiar da visão da perfeição eterna e divina; o Virgílio histórico era, para ele, uma figura do poeta-profeta-guia, agora preenchido no outro mundo.

Em suma, Virgílio histórico é o cantor de Roma, de um ideal de Império, assim como Dante Alighieri concebe, em sua obra *De monarchia*, a ideia de que o mundo deveria estar sob o domínio de um imperador universal. Dessa forma, a representação ficcional do poeta latino torna-se companhia perfeita para Dante-peregrino, uma vez que a *Commedia* é “uma história da salvação de um único homem, Dante, e como tal, uma história figurativa da salvação da humanidade em geral” (Junqueira Filho, 2016, p. 33).

De acordo com Lewis (2015), Virgílio é o *auctour*³² de Dante Alighieri, mestre histórico e ficcional a quem o protagonista-narrador deve acompanhar (Inferno e Purgatório) para superá-lo (Paraíso), pois o primeiro não pode atingir a glória do reino divino por ser um pagão pio. Virgílio histórico não conheceu a graça divina e, dessa forma, não pode adentrar aquele reino. Argumentamos ainda que Dante-peregrino não deve mais ser acompanhado pelo mestre-guia, que representa a tradição e o passado. O peregrino, nesse novo reino, avança para uma nova descoberta de si mesmo. A matéria poética não é mais ditada aos ouvidos do poeta – é ele quem a cria, em sua própria pessoa.

Para Luiz Carlos Junqueira Filho (2016, p. 35) em *Dante e Virgílio*, o poeta mantuano é o duplo, o outro de Dante-peregrino, escolhido pelo *sommo poeta* em decorrência de “sua imagem histórica de personalidade sensível, equilibrada e firme, que pudesse se contrapor a seu [de Dante] espírito belicoso e inconformista”. Junqueira Filho empreende uma análise da relação de “*poesis* colaborativa” entre os dois poetas, apontando

³² Lewis (2015, p. 24-29) explica que a Idade Média era um período de autoridades, não apenas da Igreja, mas dos livros, uma vez que os homens medievais eram livrescos e crédulos no que tangia aos seus livros. Segundo o autor, “todo escritor [medieval], sempre que possível, baseava-se em autores anteriores, [isto é,] seguia um *auctour*: de preferência um autor latino” (p. 24), considerando inacreditável que esse *auctour* não tivesse dito a verdade em seus relatos.

Virgílio como o *alter ego*, uma vez que ele “faz um contraponto ou complementa as qualidades ou os atributos do outro” (p. 35). Tomando os conceitos de Hegel, o autor explicita que a peregrinação contada na *Commedia* foi “concebida por um ser sensível, Dante, o qual se associou a um ser suprassensível, Virgílio, para, com sua ajuda, enfrentar um real que, como nos alerta Guimarães Rosa (1908-1967), ‘não está na saída nem na chegada [mas] no meio da travessia’” (p. 38).

Atendo-nos a essa ideia de travessia, compreendemos que a viagem empreendida por Dante-peregrino em sua *Commedia* não apenas representa uma suposta explicação para um dos maiores enigmas da humanidade, o outro lado da vida, como também estrutura e reforça parâmetros para que o homem alcance a salvação. Para Junqueira Filho (2016), o poeta estabelece um padrão de salvação baseado em seu próprio desempenho e virtudes. Em contraponto a esse autor, interessa-nos não apenas a relação criada entre o protagonista-narrador e seus guias, mas também os espaços visitados no decorrer da jornada, a replicação das descrições dos antigos e a incorporação do pensamento cristão na obra, especialmente no que concerne à penalidade aos pecados humanos.

A selva é um espaço que prenuncia o Inferno para Dante-peregrino e, como tal, o local que lhe causa mais terror. Cercado pelas bestas e ameaçado por raízes que parecem tentáculos prontos para puxá-lo para o interior de sua escuridão, ele enfrenta a agonia de vislumbrar a salvação mas, ao mesmo tempo, estar impedido de alcançá-la. Para o protagonista, o lugar é tão cruel quanto a morte: “De tão amarga, pouco mais lhe é a morte” (Inf., I, 7 – IE). Dessa forma, a selva transforma-se de espaço físico em espaço mítico, uma vez que a floresta, na Idade Média, representa a fronteira da civilização e o inconsciente, sendo o lugar das transformações e do reencontro consigo mesmo (Chevalier; Gheerbrant, 2012).

É na floresta que o peregrino se perde, mas também é nela que encontra um guia propiciador de sua transformação, de simples homem para arauto da salvação humana. A “Floresta da Perdição”, conforme diversos estudiosos a nomeiam (Distante, 2010; Lewis, 2002; Martins, 2006), não é a única floresta que o protagonista encontrará no decorrer de sua jornada. Esse espaço mítico será utilizado em outros cânticos, no próprio Inferno

e no topo da montanha do Purgatório, como um espelho daquela em que o protagonista se encontrava perdido.

Entretanto, a floresta do Paraíso Terrestre, o Éden, não causa medo ao viajante – antes, é uma recompensa pela travessia até aquele momento empreendida. Ali os poetas encontram a mansidão do vento, bem como o cantar dos pássaros, conforme os versos a seguir:

Na ânsia de me internar pela divina
floresta virginal, ampla e sombria,
que um pouco a luz quebrava matutina,

sem hesitar, tomei a aberta via,
começando a adentrar a passo lento
o campo, que de aromas recendia.

Um sopro leve, qual terreno vento,
o rosto suavemente me afagava [...].
(Purg., XXVIII, 1-8 – CM)

E eles [pássaros], no canto alegre, as auras primas
saudavam, entre as folhas perpassando [...].
(Purg., XXVIII, 16-17 – CM)

Amata é “ampla e sombria”, tal como a do começo da jornada, mas o adjetivo “sombria” assume aqui outra conotação. A sombra fornece proteção aos viajantes de forma a “quebrar” a luz matutina, transmitindo a ideia de aconchego, sentimento esse que Dante-peregrino não poderia experimentar na “Floresta da Perdição”. Assim, compreendemos o espaço da selva como o primeiro da geografia mítica apresentada ao protagonista, que se inicia na *selva oscura* e termina no Empíreo.

As imagens criadas pelo poeta remetem-nos a Frye (2014), que reflete sobre o uso de imagens na literatura e discute a função arquetípica que elas podem assumir em um texto. O teórico, ao sistematizar a invenção literária, estabelece três categorias de imagens: apocalípticas, demoníacas e analógicas. As duas primeiras estão ligadas à tendência mítica da organização arquetípica e a terceira, à tendência romanesca.

Interessa-nos aqui a tendência mítica e, nessa perspectiva, as imagens demoníacas exibem um mundo rejeitado completamente pelo desejo e associado à ideia de inferno pessoal, um mundo “do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão, [...] do trabalho pervertido, ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez” (Frye, 2014, p. 148). As imagens apocalípticas são o avesso das demoníacas. Elas constituem o céu da religião, a plena realização do desejo humano. Jardins, fazendas, bosques e templos, dentre outros, constituem o arcabouço de espaços que compõem o universo apocalíptico.

Dante-peregrino penetra em florestas, mas transita de uma imagem demoníaca (*selva oscura*) para uma apocalíptica (floresta do Paraíso Terrestre). No decorrer da descida pelo Inferno, depara-se com outras, como no segundo giro do sétimo círculo, quando ele e Virgílio entram na “Floresta dos Suicidas”, onde se encontram aqueles que cometeram violência contra si próprios. Esses pecadores caem em forma de sementes e crescem como árvores. Entretanto, elas não são frutíferas nem mesmo verdes. Além disso, diversas harpias encontram-se ali, prontas para se alimentar dessas árvores, causando ferimento e sofrimento aos condenados.

Não tinha Nesso o vau inda alcançado,
quando num bosque entramos doloroso,
que de caminho algum era cortado.

Tingia as frondes um fosco oleoso,
galhos se abriam curvos e mirrados,
e fruta favo só e venenoso.

Tal provisão de espinhos cercados
não vêem os animais que entre Cecina
e Corneto refoguem aos povoados.

Era das grãs Harpias pátria dina,
Aqueles que de Strófade os Troianos
baniram, desvendando-lhes a sina.
(Inf., XIII, 1-12 – CM)

Dante-peregrino e Virgílio encontram-se entre galhos retorcidos e ameaçadores, fechados entre raízes e farpas venenosas. Entretanto, aqui o protagonista não se sente ameaçado pelo medo tal qual na *selva oscura*. Antes, sente culpa quando arranca uma haste, causando sofrimento à alma condenada.

Acompanhado por Virgílio e acochado pela culpa, o peregrino converte-se em ouvinte daquela criatura que um dia fora um homem. Além disso, promete àquele a quem feriu que, quando voltar a Terra, promoverá seu nome. Em vários momentos, o viajante fica aterrorizado diante das imagens de sofrimento e dos demônios que encontra no percurso. Enquanto ouve a história de Pier della Vigna, emociona-se e, surpreendido por um ruído, quase sucumbe ao medo. Entretanto, a figura de Virgílio aparece para acalmá-lo, segurando-lhe a mão como um pai a do filho.

Aliás, antes de guia ou exemplo filosófico, Virgílio é como um pai para o peregrino. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 678), a figura paterna possui uma simbologia tanto positiva quanto negativa, assim como “representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente”. Em alguns episódios, Virgílio mostra-se firme, não permitindo ao peregrino o erro ou o excesso ao interagir com os danados. Entretanto, Virgílio também é doce, companheiro e conselheiro, e está sempre disposto a carregar seu filho para um lugar seguro, mostrando-se como uma figura que é “não somente o ser que alguém quer possuir ou ter, mas também que a pessoa quer vir a ser, e de quem quer ter o mesmo valor” (Chevalier; Gheerbrant, 2012, p. 678). Dante Alighieri, segundo alguns biógrafos, aguardou sempre ser reconhecido e reconduzido, ainda em vida, como um grande poeta à sua cidade, Florença, tal como Virgílio histórico fora o poeta de Roma. Entretanto, ele nunca voltou à sua amada cidade, nem mesmo após a morte, visto que seus ossos ficaram sob guarda de Ravena, seu último reduto no exílio.

Assim como o autor florentino se serve de mitos, recriando-os, utiliza-se dos elementos da natureza – ar, fogo, terra e água – que supliciam os pecadores, uma vez que nesses espaços além-túmulo encontramos chuvas, granizo, gelo, ventos, labaredas etc. Apesar de existirem fenômenos que não podem ser vistos no Purgatório ou no Paraíso, eles estão presentes

no Inferno, tornando o ambiente terrífico e terreno. Como ocorre com a maioria dos símbolos, esses elementos possuem duplicidade interpretativa, podendo ser apreendidos em dois planos rigorosamente opostos, positivo e negativo (Chevalier; Gheerbrant, 2012). Entretanto, no Inferno, é em apenas um desses planos que as imagens devem ser exploradas, visto que nesse reino não há esperanças ou alegrias: “DEIXAI TODA ESPERANÇA, Ó VÓS QUE ENTRAIS” (Inf., III, 9 – IE).

No tocante ao elemento ar, expresso pelo vento, encontramos-lo no círculo dos luxuriosos no Inferno. As almas do cântico V são incessantemente impelidas por ele com violência:

Era um lugar de toda a luz privado,
bramindo como o mar sob a tormenta,
quando por rudes ventos assaltado.

A borrasca inferna, que nunca assenta,
as almas vai mantendo em correria;
e voltando, e batendo, as atormenta.
(Inf., V, 28-33 – CM)

O vento pode ser compreendido como símbolo da vaidade, da instabilidade e da inconstância (Chevalier; Gheerbrant, 1990). Nesse cântico, há figuras femininas famosas por seu poder de sedução e que apresentam essas características: “a outra é aquela que se suicidou,/ por muito amor, de Síqueo à fé faltando;/ mais Cleópatra, que ao vício se entregou/ Helena vês, que fez correr nefando” (Inf., V, 61-64 – CM).

As três mulheres não foram capazes de manter o equilíbrio. Dido, por exemplo, fez voto de permanecer viúva, mas apaixonou-se por Eneias, quebrando sua promessa. Todavia, rejeitada pelo herói latino, suicidou-se. Helena, cuja beleza seduzira Páris, segundo alguns escritores, aceitou de bom grado unir-se ao amante, abandonando o marido – Menelau – por ela mesma escolhido (Grimal, 2014). Compreendemos que essas figuras não pecaram apenas pela luxúria, mas também pela própria inconstância que tiveram em vida terrena e, por isso, foram condenadas eternamente a serem “arremessadas contra a penedia” (Inf., V, 34 – CM).

Já o elemento fogo, no sentido negativo, pode ser compreendido como um símbolo que obscurece, devora e destrói (Chevalier; Gheerbrant, 1990). No Inferno, além de devorador, ele queima sem consumir, o que irá excluir qualquer possibilidade de regeneração, visto que o castigo infernal é eterno e sem esperança. Esse elemento está presente em vários episódios, em que os danados são fustigados por chuvas de fogo (como é o caso dos sodomitas no cântico XIV), sofrem autocombustão para logo em seguida ressurgirem e sofrerem novamente os efeitos das chamas (como ocorre com os ladrões no cântico XXIV) ou são envoltos em eternas labaredas, como os falsos conselheiros:

aqui assim cada chama se movia
continuamente, para esconder sua presa [...].
(Inf., XXVI, 40-41 – IE)

E o meu guia, ao me ver nessa procura:
“Há um espírito”, disse, “em cada fogo,
que se enfaixa daquilo que o tortura”.
(Inf., XXVI, 46-48 – IE)

A terra, submissa ao céu, torna-se símbolo do desejo terrestre e de perversão (Diel, 1976, p. 37 *apud* Chevalier; Gheerbrant, 1990, p. 880). No Inferno, ela é árida, infértil e putrefata:

O lugar era um árido areião
semelhante à planura percorrida
pelos pés, noutros tempos, de Catão.
(Inf., XIV, 13-15 – IE)

Embora percorrido por rios, o Inferno ficcionalizado por Dante Alighieri não possui mais que árvores secas e retorcidas, sem indícios de qualquer vida vegetal. Conforme o excerto anterior atesta, é uma terra árida, como é a esperança de sair dali. As formações rochosas que, muitas vezes, dificultam a passagem do peregrino e de seu guia são as principais paisagens que eles encontram em seu percurso, devendo transpor precipícios, poços e muralhas.

No Purgatório, os elementos da natureza também infligem castigos, mas não possuem um valor negativo como no Inferno. Os pecados do peregrino são simbolizados pela letra “P”, marcada em sua fronte pelo anjo que guarda a porta do Purgatório propriamente dito: “E à minha frente, à ponta, então, da espada,/ foi sete *PP* ligeiro desenhado:/ ‘Lá dentro a marca te será tirada./ letra a letra’, falou. Vi-o sacando/ duas chaves do manto pardacento” (Purg., IX, 122-116 – CM, grifo do autor). Nas cornijas da montanha, o fogo não condena eternamente; antes, é utilizado para a purificação e regeneração das almas. Para purgar seus pecados, Dante-peregrino deve ultrapassar uma cortina de fogo. Somente depois disso terá o último “P” apagado de sua testa.

Antes de enfrentar o fogo, o protagonista encontra-se receoso, pois é um ser vivo entre as sombras. Assim, tenta esquivar-se das labaredas, mas é por Virgílio encorajado, que o relembra de todos os perigos já enfrentados por eles no caminho transcorrido:

“Só se prossegue aqui sob os tormentos
da labareda! Vinde, presto, entrando,
e às vozes do outro lado estai atentos!”

Assim nos disse, as chamas apontando:
correu-me um frio pela espinha inteira,
como ao que à fossa, em pranto, vai baixando.

Cerrando as mãos, quedei-me, esquivo, à beira,
a olhar o incêndio, e a recordar, assim,
os que vira morrer sobre a fogueira.
(Purg., XVIII, 10-18 – CM)

Sobre esse episódio, alguns estudiosos interpretam a rememoração do protagonista daqueles “que vira morrer sobre a fogueira” como referência ao julgamento assistido por Dante Alighieri em Paris, em 1314, ocasião em que presenciou o último grão-mestre da Ordem dos Templários e seu companheiro serem queimados lentamente pelas fogueiras da Inquisição. A Ordem era constituída por monges que formavam uma espécie de exército religioso e tinham como tarefa defender Jerusalém

após a conquista da cidade, no século XII, pelas Cruzadas. Os templários acumularam grande fortuna e, dado seu poderio militar, tornaram-se banqueiros, responsáveis pela condução das riquezas da Europa para a Terra Santa. Tamanho poder despertou a intolerância da monarquia (rei Felipe, o Belo) e da própria Igreja Católica (papa Clemente V), que utilizaram a Inquisição para o confisco e o extermínio da Ordem.

Guénon (1995) aponta que Dante Alighieri pode ter sido um iniciado da *Fede Santa*, uma ordem de filiação templária. É por essa razão que o poeta florentino teria escolhido São Bernardo³³ como último guia do protagonista da *Commedia*. Entretanto, compreendemos que, por mais que Dante Alighieri possa ser apontado como um iniciado, a presença de São Bernardo deve-se mais à contribuição que ele trará para o entendimento do homem como indivíduo.

A questão do fogo é altamente simbólica, primeiramente por nos remeter a Prometeu, que rouba o fogo sagrado do Olimpo e o entrega aos homens, libertando-os da dominação dos deuses. Em um segundo momento, relembra-nos da perspectiva do medievo, que compreende a passagem pelo fogo como purificadora e sagrada, libertando o homem de uma vida anterior e concedendo-lhe uma nova existência.

Le Goff (1995), em *O nascimento do Purgatório*, analisa a questão do fogo desde a Antiguidade até o século XIII e a variedade de interpretações que assume. Segundo ele, o simbolismo judaico-cristão compreenderá o fogo como deificador e vivificador, mas também como castigo e destruição, “‘diferentes faces do próprio ser da divindade’ e reconduz, pois, à unidade na pessoa divina a multiplicidade dos rostos do fogo” (Edsman *apud* Le Goff, 1995, p. 24), pois “toda a complexidade do fogo do além nas suas formas gerais ou essenciais – por exemplo, o rio de fogo –

³³ Segundo Guénon (1995, p. 19), no museu de Viena, em Reno, há duas medalhas, “das quais uma representa Dante e a outra o pintor Pietro de Pisa; ambas trazem no reverso as iniciais F.S.K.I.P.F.T., que Aroux interpreta deste modo: ‘Frater Sacrae Kadosch, Imperialis Principatus, Frater Templarius’”. Entretanto, o pesquisador compreende que as primeiras três letras foram interpretadas erroneamente, devendo ser lidas como “Fidei Sanctae Kadosch” e que isso remontaria à figura de São Bernardo, “que estabeleceu a regra da Ordem do Templo” (p. 19), transformando-se no patrono.

explica-se como sendo representativas das diversas funções de um mesmo fogo divino”. No Paraíso, Dante-peregrino encontrará um rio formado pela luminescência, que nos remete a esse fogo divino. O peregrino vinha oprimido por seus pecados, mas, principalmente, por encontrar-se perdido de si mesmo. Compreendemos que a passagem pela cortina de fogo é essencial para que o protagonista recupere a si mesmo, tornando-se dono de sua vontade e de sua liberdade.

Outro elemento importante, e que se contrapõe ao fogo, é a água. Os rios que percorrem os reinos do além também desempenham importantes papéis no percurso do peregrino. Quando comparamos essas imagens, deparamo-nos novamente com antagonismos que representam tanto o sofrimento quanto a purificação, dependendo do espaço ao qual aquele curso d’água esteja relacionado. Assim, o elemento aquático ganha diferentes significados, atrelados aos caminhos que percorre.

Virgílio, além de guia, também se coloca no papel de protetor e mestre e, como tal, relata ao peregrino as peculiaridades daqueles espaços geográficos percorridos por eles. No Inferno, Virgílio fala com mais propriedade sobre as estruturas desse reino, mas não se isenta de comentar o Purgatório, conduzindo seu pupilo conforme a tarefa imposta por Beatrice. É por meio do guia que conhecemos a origem dos rios infernais, que surgem da figura mítica e alegórica do Velho de Creta. Assim, as lágrimas do Gigante vão formar no Inferno o Aqueronte, o Estige, o Flegetonte e, por fim, o Cocito.

Há uma montanha lá que foi diletta
De águas e frondes, e tem nome
Ida, Agora abandonada e obsoleta.

Réa a escolhera então para guarida
do infante seu; por pródigo conselho
sua manha com mais grito era escondida.

Ergue-se nesse 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 apoia o pé direito.

Cada parte, salvo a de ouro, é rota
por fendas de onde lágrimas gotejam
que, recolhidas, cavam essa grota.

No vale pelas fragas se despejam
e o Aqueronte, o Estige e o Flegetonte,
deste estreito canal então ensejam,

Até que lá, onde há o final desmonte,
formam Cócito; e que lagoa é essa
verás, pois não precisa que eu te conte.
(Inf., XIV, 97-120 – IE)³⁴

O Lete, conforme aponta Harald Weinrich (2001) em *Lete: arte e crítica do esquecimento*, não pode ter a mesma origem que os rios infernais, uma vez que, como rio do esquecimento, impediria o peregrino de ser o portador daquele mundo, que irá rememorar posteriormente. O autor assegura que, quando “no sétimo círculo do Inferno ele [peregrino] pergunta ao seu guia no Além, Virgílio, o nome dos rios dos infernos, Lete não está entre eles” (Weinrich, 2001, p. 53), deixando-nos, leitores, saber

³⁴ A descrição do gigante é extremamente semelhante à que ocorre na Bíblia, no livro de Daniel (Bíblia, 2008a). Nabucodonosor, rei da Babilônia, vinha tendo um sonho que muito o atormentava. Ele chama todos os mágicos, feiticeiros, escribas e caldeus para que o interpretem. Estes, porém, deveriam também adivinhar o sonho, para que o rei tivesse a certeza de que não estava sendo enganado. Somente Daniel é capaz de lhe contar seu sonho: “Senhor: contemplas, e eis que uma grande, uma enorme estátua erguia-se diante de ti; era de um magnífico esplendor, mas de aspecto aterrador. Sua cabeça era de fino ouro, seu peito e braços de prata, seu ventre e quadris de bronze, suas pernas de ferro e seus pés metade de ferro e metade de barro”.

que os pecadores – tanto do Inferno quanto do Purgatório – não são submetidos ao rio do esquecimento.

Os rios Aqueronte, Estige, Flegetonte e Cocito, que percorrem o Inferno, possuem simbolicamente um sentido penalizador, ao passo que o Lete e o Eunoé, que correm pelo Paraíso Terrestre, localizado na montanha do Purgatório, apresentam-se como divisores entre o pecado e a beatitude.

A água infernal corresponde simbolicamente ao frio, ao solstício do inverno, à cor negra, à fonte da morte e à natureza destruidora: “A água pode destruir e engolir [...]. Assim, a água também comporta um poder maléfico” (Chevalier; Gheerbrant, 2012, p. 18). Nessa acepção, a água pune os pecadores e, quando escura, negra, compreende a substância simbólica da morte, tendo em vista que “é epifania da desgraça do tempo, é clepsidra definitiva. Este devir está carregado de pavor, é a própria expressão do pavor” (Durand, 2002, p. 96).

No círculo terceiro estou; maldita
eterna chuva, gélida e pesada
em monótono ritmo precipita.

Grosso granizo, neve, água inquinada
pelo ar tenebroso se reversa;
fede a terra por eles encharcada.
(Inf., VI, 7-12 – IE)

A água agressiva é utilizada em todas as suas formas para a execução dos castigos. Não é uma água branda – antes é o granizo que fere fisicamente os que ali estão, a neve que traz o frio ou a água lodosa que provoca o sentido do olfato, castigando-o.

A água era bem mais preta que castanha,
e nós, acompanhando o seu talude,
fomos descendo uma vereda estranha.

Estige é o nome do vasto palude
onde essa triste corrente deságua,
chegando ao pé da fusca encosta rude.

E eu, atento a um remexer na água,
gentes lodosas vi no lameirão,
todas nuas, demonstrando irada mágoa.
(Inf., VII, 103-111 – IE, grifo do autor)

O rio Estige, de água negra e lodosa, está localizado no quinto círculo. É nele que estão mergulhados os iracundos, em constante fúria, debatendo-se uns contra os outros. Quando os viajantes atravessam suas águas na barca de Flégias, Dante-peregrino é interpelado por Filippo Argenti, seu inimigo pessoal que, ao ser reconhecido, começa a destroçar seu próprio corpo com os dentes.

Já o Cocito, morada dos traidores e que está situado no nono círculo, serve de abrigo para Lúcifer que, com os movimentos das asas, congela suas águas, retirando todo o seu movimento e tornando-as uma prisão para aqueles que ali se encontram. O ambiente é um lago de lamentações localizado no centro da Terra, formado pelas lágrimas dos condenados e pelos rios do Inferno que nele desaguam.

Enquanto o Cocito apresenta-se congelado, o Lete é descrito como um curso de água cristalina, límpida e pura, que flui sob a sombra das árvores da floresta do Paraíso Terrestre. É às margens desse rio que o protagonista-narrador se encontra com Matelda e onde ele deve ser mergulhado, com a ajuda da jovem:

Depois, minha consciência recobrando,
a dama vi, que eu tinha acompanhado,
“Prende-te a mim!” de perto me bradando.

Ela me havia ao Letes arrastado,
e à sirga me levava, ágil, disposta,
fendendo as ondas, de um e de outro lado.

E ouvi cantar, já quase à riba oposta,
“*Asperges me*” em tom cuja doçura
não posso descrever, mas deixo exposta.
(Purg., XXXI, 91-99 – IE, grifo do autor)

Segundo Eliade (1998, p. 153-154) em *Tratado da história das religiões*, o ato de mergulhar e emergir da água simboliza a morte e o renascimento, pois a imersão na água

simboliza o regresso ao pré-formal, a regeneração total, um novo nascimento, porque uma imersão equivale a uma dissolução das formas, a uma reintegração no modo indiferenciado da preexistência; e a emersão das águas repete o gesto cosmogônico da manifestação formal. [...] A água confere um “novo nascimento” para um ritual iniciático, ela cura por um ritual mágico, ela assegura o renascimento post-mortem por rituais funerários. Incorporando nela todas as virtualidades, a água torna-se um símbolo de vida (a “água viva”).

Dante-peregrino, ao receber duras críticas de Beatrice, que apontara seus pecados, fraquezas e erros, perde os sentidos e só os recupera no Lete. Assim, ocorre a morte de um estágio anterior do protagonista e o consecutivo renascimento de um novo eu, beneficiado pelas águas dos rios Lete e Eunoé. Ele agora pode contemplar a beleza e o esplendor de Beatrice e ascender ao reino do Paraíso.

O AUTOR, O PEREGRINO E O NARRADOR: CORPOREIDADE E SUBJETIVIDADE

Não me foi concedido ver a forma geral do Inferno, mas me disseram que, do mesmo modo que o Céu tem forma humana, o Inferno tem a forma de um demônio.

Emanuel Swedenborg

Neste capítulo, investigamos o papel do espaço do corpo como receptáculo físico da existência e compreensão do homem de que é portador de um invólucro material, bem como verificamos aspectos que nos remetem para a atenção que ele requer ao longo da vida. Perpassamos esse microcosmo na sua perspectiva material e filosófica, centrando-nos em sua exaltação na Antiguidade e sua sacralização e demonização na Idade Média. Isso nos possibilita interpretar a presença do corpo físico de Dante-peregrino no mundo além-morte. Outrossim, debruçamo-nos sobre o entendimento que o protagonista-narrador tem de si mesmo como um espaço único e independente, reconhecendo-se e redescobrimo-se como ser humano antes de qualquer outra instância.

3.1 Subjetividade e individualidade

Salgado (2011), ao discorrer sobre a dignidade humana, retorna à Idade Média porque, segundo ela, é nesse período que se inicia um processo gradativo de valorização do homem. Esse processo dá-se com o advento do cristianismo, que permitiu, “pela valorização do homem, o surgimento da individualidade” (Salgado, 2011, p. 19). Segundo a autora, o humanismo cristão esboça-se a partir do século XI, “fundado na interioridade

que propicia a valorização do indivíduo” (p. 28), e conduz “à rememoração do ‘conhecer a si mesmo’”, amadurecendo e culminando no Renascimento dos séculos XVI e XVII.

A autora adverte acerca da necessidade de se compreender o termo “humanismo” em sentido amplo, “referindo-se ao movimento de valorização do homem e o interesse nas coisas humanas como objeto de estudo” (p. 26), o que rendeu a esse período o título de humanismo escolástico. Para Colin Morris (2004, p. 9, tradução nossa) em *The discovery of the individual, 1050-1200*, “houve um real interesse no homem como ele realmente é, o que era visto como um ponto de partida para a glória à qual se elevaria”. Ele pode não corresponder ao humanismo como o entendemos na modernidade, mas é seu antecessor.

Para Le Goff (2003), esse movimento somente foi possível com o advento do renascimento urbano e o desenvolvimento das cidades, que proporcionaram modificações profundas nas estruturas econômicas e sociais do Ocidente, sacudindo as estruturas políticas. Segundo o autor, a essas revoluções “acrescenta-se uma outra – cultural” (Le Goff, 2003, p. 31), que faz surgir “o intelectual do século XII [que] é um profissional, com seus materiais básicos, os antigos, com suas técnicas, a principal das quais é a imitação dos antigos” (p. 36).³⁵ Esse desenvolvimento das cidades propiciou, além das trocas comerciais com o Oriente, o contato com a cultura greco-árabe, em que o árabe se tornou intermediário das obras de Aristóteles, Euclides, Ptolomeu e Hipócrates. Segundo Le Goff (2003, p. 38), os principais pontos de tais trocas estavam na Itália e na Espanha, e os tradutores foram os pioneiros desse renascimento, uma vez que o

³⁵ Segundo Le Goff (2003), esses intelectuais anunciaram-se na Alta Idade Média, desenvolvendo-se nas escolas urbanas do século XII e desabrochando nas universidades do século XIII. Eram indivíduos “cujo ofício é pensar e ensinar seu pensamento” (p. 23), que tinham pleno sentimento de serem homens novos, assim designando-se como modernos no sentido de escritores de seu tempo. Não repudiavam nem contestavam os antigos, antes inspiravam-se neles, imitando-os e seguindo seus passos. Por esse motivo, tem-se uma preferência por “Virgílio ao Eclesiastes, Platão a Santo Agostinho”, não “por estarem convencidos de que Virgílio e Platão são ricos em ensinamentos morais [...], mas porque a *Eneida* e o *Timeu* para eles são obras antes de tudo científicas – escritas por sábios e próprias para serem objeto de ensino especializado, técnico” (p. 36, grifo do autor).

“Ocidente não entende mais o grego”, devendo contar com a tradução para o latim. Como mencionado anteriormente, Dante Alighieri esteve em contato com esses documentos em seus estudos, que contribuíram para a formação de seu arcabouço intelectual.

Entretanto, para que Dante Alighieri pudesse “dominar o pensamento do Ocidente medieval” (Le Goff, 2003, p. 24) nos séculos XIII e XIV, foi necessário um ambiente propício para o seu florescimento. Para Le Goff (2003) e Salgado (2011), a formação desse ambiente inicia-se no século XII. Salgado (2011) destaca a importância de Pedro Abelardo (1079-1142), que se mostra questionador e crítico em relação à sua época.³⁶ A visão de homem concebida por Abelardo e sua postura individualista foram essenciais para as mudanças de parâmetros da cultura medieval: propunha que o mal não deveria ser buscado fora do ser humano, mas dentro dele mesmo, uma vez que este tem consciência dos atos que pratica e o pecado advém do seu consentimento ao ato criminoso. Segundo Salgado (2011, p. 22), “[a]o colocar a consciência no centro da questão moral, Abelardo acaba por incitar o individualismo, pelo menos no tocante às ações pecaminosas”, conduzindo o bem e o mal para o interior do homem, para sua alma. Assim, o pensador afasta-se de Santo Agostinho, para quem a culpa original – de Adão – estendia-se para as gerações posteriores e contribuía para a retirada do valor pejorativo do corpo.

Além disso, por considerar a consciência como definidora da ação pecaminosa, Abelardo subverte o sistema, deslocando o foco ao pecador e sua intenção e não mais ao pecado e sua punição, como era comum na Alta Idade Média (Le Goff, 2003).³⁷ Salgado (2011, p. 26) ressalta que a polêmica criada pelo pensamento de Abelardo não passou impune, uma

³⁶ Segundo Marie-Dominique Chenu (2006, p. 19, grifo da autora) em *O despertar da consciência na civilização medieval*, Abelardo foi o primeiro homem moderno, e “a descoberta do *sujeito* foi, por ele e nele [Abelardo], radiosa, um dos epicentros da gestação de um homem novo”.

³⁷ “Para o homem da Alta Idade Média, o essencial na penitência era o pecado e, portanto, a punição. Abelardo exprimiu e fortaleceu a tendência para inverter essa atitude. A partir daí o importante é o pecador, quer dizer, sua intenção, e o ato capital da penitência será a contrição” (Le Goff, 2003, p. 72).

vez que, por sua ótica, o distanciamento entre homem e Deus começa a se desfazer e, a partir daquele momento, “é o homem que se eleva e se aproxima de Deus”. Abelardo foi condenado por heresia, por intermédio de São Bernardo (Le Goff, 2003).

Além de Abelardo, Alain de Lille (1115/1128-1203) contribuiu para uma valorização do ser humano e, conseqüentemente, do indivíduo e da subjetividade no chamado humanismo escolástico. Ele resgata a ideia do homem microcosmo, que se torna uma concepção revolucionária, pois “força a considerar o homem total e em primeiro lugar com seu corpo” (Le Goff, 2003, p. 82) ao realizar uma analogia entre o mundo e o homem, “entre o megacosmo e esse universo em miniatura que é o homem”. Assim, “esse homem-microcosmo também se encontra no centro de um universo que ele reproduz, em harmonia com ele, apto a desatar-lhe os cordéis, em estado de convivência com o mundo” (Le Goff, 2003, p. 82). Assume-se, a partir dessa ideia, a convicção da capacidade de criação humana, em que a criatura se torna artífice de si mesma e do mundo, o qual transforma de acordo com suas demandas pessoais.

O homem que vemos ficcionalizado na *Commedia* apresenta-se como um sumário dessa consciência, pois é constituído de um microcosmo que o torna criador, capacitando-o a transformar sua jornada em material poético enquanto reflete sobre os trajetos percorridos anteriormente. Dante Alighieri, ao narrar sua viagem, pede, a cada parte da obra, a intercessão divina para que possa não apenas recontar as aventuras do peregrino, mas também refletir sobre ela:

Ó Musas, estendei-me a vossa influência!
Ó Mente, em que o que vi se refletia,
possas ora mostrá-lo em sua essência!
(Inf., II, 7-9 – CM)

Musas! Fazei volver a extinta e pura
veia do meu cantar, com vosso alento!
Nem me falte Calíope segura,

que à minha voz infunda aquele acento
que foi às Pegas mísera fatal,
do perdão lhes tirando o pensamento!
(Purg., I, 7-12 – CM)

Ao céu que mais de sua luz se aquece
eu fui, e coisas vi que mencionar
não sabe, ou não pode, quem de lá regresso:

porque, a ansiada meta a demandar,
nosso intelecto se aprofunda tanto
que a memória é incapaz de o acompanhar. [...]

Faze-me, ó bom Apolo, o teu fiel seguidor,
nesta faina derradeira,
como os que escolhes para o grão laurel.
(Par., I, 4-15 – CM)

Dante-narrador recorre às divindades gregas para que seu cantar seja digno das visões de Dante-peregrino. Ao recorrer às musas, filhas de Zeus e Mnemosine (deusa da memória), que habitavam o Monte Olimpo junto com Apolo, Dante-narrador faz uma reverência aos modelos clássicos nos quais se nutriu, recriando-os. O recurso às divindades gregas busca também elucidar a necessidade do protagonista-narrador de compreender sua jornada, e por isso pede ajuda a Apolo, deus patrono do templo de Delfos, considerado o deus da música, das artes e do sol. Apolo também era o deus da adivinhação, do equilíbrio, da perfeição e da razão. Sua presença no relato de Dante-peregrino, em especial no Paraíso – o reino mais cristão da obra danteana –, representa a junção do clássico e do medieval, mas também nos mostra a dualidade presente na obra: alma–razão, que é importante para a concepção subjetiva de homem presente na *Commedia*, fruto de uma época de inovações e coexistências de percepções.

A época de Dante Alighieri é resultado daquela em que viveu São Boaventura (1217-1274), em cuja obra “a filosofia medieval sintetiza a

tradição agostiniana com as inovações cada vez mais constantes neste período [século XIII]” (Salgado, 2011, p. 35). O século XIII surge como o século das universidades, do crescimento dos centros urbanos, do conhecimento e da assunção do pensamento aristotélico, dos embates entre filosofia e religião e entre poder religioso e laico. Segundo Salgado (2011, p. 34-35), este é um século atípico se comparado aos anteriores na Idade Média, “no qual as novas organizações sociais, as recém-descobertas ideias e as relações políticas oxigenam o pensamento medieval de forma a colocar a cultura ocidental em um caminho que não mais abandonará”.

A contribuição de São Boaventura para a questão da individualidade foi impulsionada por sua formação em Paris e seu ingresso na Ordem Franciscana. Os membros da Ordem, inspirados pela figura de São Francisco de Assis (1182-1226), tomavam todos os temas a partir da individualidade do homem, “pois em todas as criaturas é possível se encontrar uma expressão do amor de Deus” (Salgado, 2011, p. 36). São Boaventura (2002), em *The journey of the mind into God*, ao discorrer sobre a constituição do homem (dualidade corpo e alma), estabelece que a alma, tal como o corpo, possui matéria; contudo, enquanto a matéria do corpo é vegetativa e sensitiva, a da alma é espiritual. O Doutor Seráfico alerta para o fato de serem independentes, mas de sua união surge o processo de individualização, ou seja, do homem como indivíduo, capaz de olhar para si mesmo e para dentro de si mesmo.

São Boaventura (2002), ao tratar das faculdades da alma – memória, inteligência e vontade –, coloca-se entre a tradição agostiniana e as inovações tomistas. Para ele, “a mente geradora, a palavra e o amor estão na alma em relação à memória, à inteligência e à vontade, que são substanciais, coeternas e contemporâneas, circundando-se umas às outras” (Boaventura, 2002, p. 15, tradução nossa). Segundo Boaventura, a vida é uma peregrinação constante até Deus, em que o “homem parte em busca da imagem na própria alma para, depois, chegar à semelhança, onde contempla e frui a paz divina” (*apud* Salgado, 2011, p. 40). Assim, em São Boaventura, o homem torna-se capaz de criar e de produzir, o que lhe confere um valor diferenciado e abre espaço para o “florescimento da individualidade” (p. 41).

A jornada de Dante-peregrino revela-se como essa peregrinação a Deus, buscando a si mesmo para, ao final, contemplar a paz divina, como podemos observar nos últimos versos da *Commedia*:

Como o geômetra, que intenta a medição
do círculo, e porfia, e não atina
co' o princípio de sua indagação,

eu me sentia ante a visão divina:
e buscava apreender como essa imagem
na auréola se estampava, fidedigna.

Mas não bastava ao voo minha plumagem;
e súbito um relâmpago eclodia,
que me aclarou, na lúcida voragem.
(Par., XXXIII, 136-141 – CM)

O poema épico-lírico de Dante Alighieri aproxima-se da concepção de Boaventura, o que ressalta sua ligação com o medievo. Entretanto, não se deve limitar sua obra a uma sùmula da Idade Média, na medida em que seu autor foi capaz de lançar-se à modernidade pela via da filosofia medieval.

Outro importante filósofo dessa época é São Tomás de Aquino, cujo estudo é marcado pela forte presença do aristotelismo. Uma vez que a dicotomia entre Ser e Essência é um dos pilares de seu pensamento, o modo como entende Deus, o mundo e o homem reflete-se em sua obra. Dessa forma, a metafísica de São Tomás de Aquino apresenta-se como metafísica do Ser, em que o homem pode ser ou não ser, precisando de uma causa para ganhar existência (diferentemente de Deus, que prescinde de algo para existir). A essência divina coincide com seu Ser, enquanto a do homem e, consequentemente, a do resto do mundo, é algo distinto do Ser. De acordo com Salgado (2011, p. 46):

A concepção de homem tomista [...] leva em consideração três visões: a concepção clássica do homem como animal racional, a concepção neoplatônica do homem na hierarquia dos seres, entre o corporal e o espiritual, e a concepção bíblica pela qual o homem é tomado como criatura, imagem e semelhança de Deus.

Ao articular diferentes concepções, São Tomás de Aquino forja uma visão de mundo “que exemplificava de modo impressionante a virada de pensamento ocidental sobre seu eixo na Alta Idade Média para uma nova direção da qual a mente moderna seria herdeira e depositária” (Tarnas, 1999, p. 201).

Lembremos que Dante Alighieri foi profundamente influenciado pelo pensamento tanto de Aristóteles e Ptolomeu quanto de São Tomás de Aquino, a ponto de arquitetar sua *Commedia* como expressão do pensamento desses filósofos no que concerne aos castigos do Inferno e às bem-aventuranças do Paraíso, respectivamente. Dante Alighieri utiliza-se da *Ética a Nicômaco*,³⁸ de Aristóteles (1987), como base para a estrutura moral do Inferno, tratando dos vícios e das faltas cometidas por incontinência, malícia e bestialidade, uma vez que o homem não consegue frear seus instintos. Já no Purgatório, onde são purgados os pecados contra o amor, e no Paraíso, onde se encontram os bem-aventurados, o poeta utiliza os pensamentos dos doutores da Igreja para guiar suas estruturas, uma vez que nesses dois reinos do além-morte estão as almas cristãs, enquanto no Inferno estão tanto as almas cristãs quanto as pagãs.

O peregrino encontra vários filósofos no Limbo, entre os quais Aristóteles: “olhando um pouco à frente vi o imortal/ mestre de todo homem de saber/ sentado em reunião filosofal” (Inf., IV, 130-132 – IE). Além de herdeiro da filosofia grega, o peregrino estabelece-se como um herdeiro dos poetas clássicos, colocando-se como um deles: “Longo foi seu colóquio, e entretanto/ acenavam a mim, e eu vi o prazer/ no sorriso do Mestre meu, porquanto/ o privilégio iriam me conceder/ da acolhida na sua comunidade./ E assim fui sexto entre tanto saber” (Inf., IV, 97-102 – IE). Destacamos que Dante-peregrino encontra-se com as figuras ficcionalizadas de São Tomás de Aquino, São Boaventura e outros pensadores medievais no Paraíso, tais como São Bernardo de Clairvaux (1090-1153) e

³⁸ Composta por volta de 335 a.C. a 323 a.C., *Ética a Nicômaco* foi dedicada ao filho de Aristóteles, Nicômaco, e tem como tema central a felicidade, finalidade última do ser humano. Nessa obra, o filósofo expõe seu entendimento sobre a virtude e o papel do hábito e da prudência na vida humana.

Siger de Brabante (1240-1284), que, endossando a interpretação de Averróis sobre Aristóteles, aponta o conflito entre a verdade obtida por meio da revelação (religião) e por meio da reflexão (filosofia).³⁹

Os doutores da Igreja encontram-se no Céu do Sol, que corresponde ao quarto céu. Assim, aparece ao peregrino um alegre grupo de doze espíritos luminosos, que dança e rodeia à volta do viajante e de sua guia, Beatrice:

Indagas de quais flores se gloria
esta grinalda que à sua volta agrada
a bela dama que pra o Céu te guia.

Eu fui dos outros da santa manada
que Domingos conduz ao bom destino,
que nutre bem quem não falte à chamada.

À minha destra brilha o genuíno
valor do frade e mestre meu, Alberto
de Colônia, e eu sou Tomás de Aquino.

Se os outros queres conhecer por certo
desta grinalda no correr preciso [...].
(Par., X, 91-101 – IE)

Este, depois, ao qual a volta aguardo
do teu olhar, guarda o espírito austero
que o advento de sua morte julgou tardo;

é a luz eterna de Siger severo [...].
(Par., X, 133-136 – IE)

³⁹ Siger de Brabante, filósofo averroísta nascido em Bradant, Bélgica, lecionava a filosofia de Aristóteles na Universidade de Paris conforme interpretada por Averróis (1126-1198). Ensinava a doutrina da dupla verdade: o que pode ser verdade segundo a fé pode não o ser segundo a razão e vice-versa, possibilitando uma dissociação entre teologia e filosofia (Gilson, 2001).

A presença desses pensadores demonstra, conforme dito anteriormente, a amplitude dos conhecimentos do poeta, que incorporou, na obra literária, os avanços filosóficos e teológicos que influenciaram a Alta Idade Média e tornaram possível o indivíduo moderno como o conhecemos hoje. Os processos de valorização do indivíduo, iniciados por Pedro Abelardo e pelo próprio São Bernardo e que ganham espaço com Pedro Lombardo (1100-1160), Graciano (séc. XII-séc. XIII) e São Boaventura, influenciam o homem no conhecimento de si próprio e de sua capacidade criativa e transformadora.

É essa capacidade que encontramos na obra de Dante Alighieri. O peregrino é capaz de criar, ao relatar sua viagem pelo além-túmulo, assim como de transformar a si mesmo e ao seu destino, pois de perdido passa a contemplador da graça divina. A individualidade pensada e discutida nos séculos XII e XIII reflete-se em Dante Alighieri no sentido de o poeta compreender a capacidade do homem, ao colocá-lo como agente de mudança e transformação em sua obra. Dante-peregrino torna-se fazedor de seu próprio caminho. Por isso, a *Commedia* difere dos modelos de epopeias até então conhecidos, uma vez que o protagonista não mais representa uma nação,⁴⁰ mas um homem que se vê perdido – na vida, no pecado – e que obtém a oportunidade de alcançar sua salvação por meio de uma peregrinação pelos reinos do além-túmulo, alterando seu destino e criando novas possibilidades para si mesmo.

Sobre a questão do destino, devemos retornar à percepção grega e às epopeias de Homero. O herói, protagonista dessas narrativas, aparecia como coautor inconsciente de seu destino. Entretanto, conforme aponta Octavio Paz (2012) em *O arco e a lira*, primeiro é preciso compreender o mundo em que esse herói se movimenta. Assim, o que caracterizava o espírito grego era a “*legalidade imanente das coisas*” (Jaeger 1989 *apud* Paz, 2012, p. 205, grifo do autor), e essa ideia possuía duas vertentes, “a concepção dinâmica de um todo, animado por leis, impulsos e ritmos

⁴⁰ De acordo com George Lukács (2000, p. 67) em *A teoria do romance*, “o herói da epopeia não é nunca um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade”.

cósmicos; e a noção do homem como parte ativa dessa totalidade” (Paz, 2012, p. 205), o que a tornava raiz do heroico e da consciência do trágico.

Chamamos atenção para o fato de os deuses gregos serem divindades humanizadas, dotadas de qualidades e defeitos, capazes de cometer atos mesquinhos e até mesmo de fazer uso da mentira e da vingança. São deuses que se aventuram por amor (como revelam os inúmeros casos de Zeus), sofrem por ciúmes do marido e vingam-se de suas amantes (como Hera) ou não admitem que ninguém se lhes compare em beleza (como Afrodite).

Segundo Paz (2012), essa humanização decorre de uma longa evolução: a Grécia Antiga, que tinha duas religiões – a dos deuses e a dos mortos – viu-as transformarem-se pela desagregação e migração para a Ásia Menor, enquanto se extinguíam no continente europeu. Nessas colônias asiáticas, o culto aos mortos enfraqueceu, uma vez que ele estava ligado ao túmulo local, e por isso houve um rompimento dos “laços mágicos que os ligam ao solo e entram no reino do mito” (Paz, 2012, p. 204), transformando o herói não mais no morto local, mas em figura mítica.

Dessa forma, o mito “se desliga do hino religioso e da prece” (Paz, 2012, p. 204) e o herói torna-se substância da epopeia. Nesse processo, o herói é tomado pelo mito como um semideus, filho de deuses. Essa humanização, de acordo com Paz (2012, p. 205), foi um processo longo que culminou no “triunfo da religião olímpica e [na] derrota do culto aos mortos. Princípio de uma nova sociedade aristocrática e cavalheiresca, à qual os poemas homéricos fornecem uma religião, um ideal de vida e uma ética”. Assim, na figura do herói confluíam e lutavam dois mundos: um sobrenatural e um natural.

O mundo dos heróis e dos deuses não é diferente daquele dos homens: é um cosmos, um todo vivo no qual o movimento se chama justiça, ordem, destino. O nascer e o morrer são as duas notas extremas desse concerto ou harmonia viva e entre ambas aparece a figura perigosa do homem. Perigosa porque nela confluem os dois mundos. Por isso é vítima fácil da *hybris*, que é o pecado por excelência contra a saúde política e cósmica. A cólera de Aquiles, o orgulho de Agamenon, a inveja de Ajax são manifestações da *hybris* e de seu poder destruidor. Exatamente pela natureza total dessa concepção, a saúde individual tem uma relação direta

com a saúde cósmica, e a doença ou a loucura do herói contagiam o universo inteiro e põem em perigo o céu e a terra. (Paz, 2012, p. 206-207).

Por esse motivo, cometer *hybris* ou desmesura é violar o limite tanto de si mesmo quanto do outro, pois, “toda vez que perdemos a mesura ferimos o cosmos inteiro” (Paz, 2012, p. 207). Assim se configurava a harmonia grega, base da constituição da política das cidades gregas e da tragédia, que inseria o homem no movimento geral da natureza como lugar de encontro da guerra cósmica, em que forças terrestres e divinas se encontravam e se enfrentavam (Paz, 2012). Segundo Paz (2012), desses movimentos surgiram como atributos do homem a consciência e a liberdade, em que conhecer o ser era chegar ao conhecimento do homem, que tinha como limite a morte. Portanto, o destino aparecia na mitologia grega como algo que estava acima dos homens e dos próprios deuses e ninguém, além das Moiras, era capaz de guiá-lo.

Cabia à tríade fiandeira – Clotos (que puxava o fio da vida), Láquesis (que o media) e Átropos (que o cortava) – velar pelo destino de cada criança que nascia no mundo, definindo desde seu nascimento o trajeto de sua vida até a morte. A ligação do destino com a morte era bastante íntima, visto que a sina dos homens é a finitude. Não importavam as peripécias que se realizassem, não importava o quanto as pessoas tentassem ludibriar a morte, ela sempre as estaria esperando. Mas, conforme esclarece Paz (2012, p. 208), o destino foi concebido por Ésquilo como “força sobre-humana e sobredivina, mas da qual participa a vontade do homem”, em que a dor, a desgraça e a catástrofe surgem como penas para quem ultrapassar a medida.

O mistério do destino tem íntima conexão com a liberdade, pois, sem ela, ele não se realiza. Ele é escolhido voluntariamente pelo herói – Aquiles, por exemplo, poderia morrer velho e sem glória, mas optou por perecer jovem e coberto de glórias. Da mesma forma, o irrevogável destino de Édipo cumpre-se em decorrência de suas próprias ações, ao buscar respostas para seus próprios crimes, cometidos involuntariamente. Tais exemplos, entre uma infinidade de outros, justificam as palavras de Paz (2012, p. 212): “o Destino se apoia na liberdade dos homens; ou melhor:

a liberdade é a dimensão humana do Destino. Sem os homens, o Destino não se realiza e a harmonia cósmica se rompe”. É na “liberdade humana” (p. 213) que ele se apoia.

Na concepção medieval, a questão da liberdade está relacionada ao livre-arbítrio. Santo Agostinho (1995) concebe-o como a “porta de entrada” para o pecado, uma vez que este apenas acontece porque o homem submeteu-se, por sua vontade, às paixões ou preferiu a satisfação pessoal à fé.

Assim, quando Deus castiga o pecador, o que te parece que ele diz senão estas palavras: “Eu te castigo porque não usaste de tua vontade livre para aquilo a que eu a concedi a ti”? Isto é, para agires com retidão. Por outro lado, se o homem carecesse do livre-arbítrio da vontade, como poderia existir esse bem, que consiste em manifestar a justiça, condenando os pecados e premiando as boas ações? Visto que a conduta desse homem não seria pecado nem boa ação, caso não fosse voluntária. Igualmente o castigo, como a recompensa, seria injusto, se o homem não fosse dotado de vontade livre. Ora, era preciso que a justiça estivesse presente no castigo e na recompensa, porque aí está um dos bens cuja fonte é Deus. (Agostinho, 1995, p. 74).

Além disso, para o homem medieval, existia outra força que o moveria – a Providência –, que, assim como a liberdade, provinha da graça de Deus.⁴¹ Essas duas forças paradoxais (se havia uma providência, como o homem poderia ser livre? Ou, se era livre e esse ato fazia com que agisse, como essa ação poderia ser contrária a Deus?) criaram no homem medieval não um nó de forças contrárias como no homem grego, mas um “palco ocupado por dois atores: Deus e o Diabo” (Paz, 2012, p. 217),

⁴¹ Segundo Gilson (*apud* Oliveira, 1995, p. 18-19), há duas condições que “são exigidas para fazer o bem: um dom de Deus que é a graça e o livre-arbítrio. Sem o livre-arbítrio não haveria problemas; sem a graça, o livre-arbítrio (após o pecado original) não quereria o bem ou, se o quisesse, não conseguiria realizá-lo. A graça, portanto, não tem o efeito de suprimir a vontade, mas sim de torná-la boa, pois ela se transformara em má. Esse poder de usar bem o livre-arbítrio é precisamente a liberdade. A possibilidade de fazer o mal é inseparável do livre-arbítrio, mas o poder de não fazê-lo é a marca da liberdade. E o fato de alguém se encontrar confirmado na graça, a ponto de não poder mais fazer o mal, é o grau supremo da liberdade. Assim, o homem que estiver mais completamente dominado pela graça de Cristo será também o mais livre: *‘libertas vera est Christo servire’*”.

que tendiam a atrair o ser humano. São esses dois atores que motivam a *Commedia*, na medida em que foi para escapar do Demônio que Dante-peregrino percorreu os reinos do além-morte e conheceu frente a frente o Mal por excelência – congelado no Cocito, condenado e condenando os traidores ao suplício – para, finalmente, contemplar a força motriz do mundo, Deus.

Dante-peregrino lava-se de seus pecados no Lete, com a ajuda de Matelda e Beatrice, para então ascender ao Paraíso e alcançar a salvação ao encontrar-se com Deus. Esse momento representa o auge da compreensão de si mesmo, quando Dante-peregrino alcança a totalidade, o que nos aproxima do que Jung (2012, p. 467), muitos séculos mais tarde, irá compreender como processo de individuação,⁴² que é o “processo de formação e particularização do ser individual e, em especial, é o desenvolvimento do indivíduo psicológico como ser distinto do conjunto, da psicologia coletiva”.

É importante aqui retornarmos a uma divisão muitas vezes despercebida entre o Dante que narra o trajeto e o Dante que o percorre, os quais, embora sejam o mesmo, desdobram-se em eu-narrante e eu-narrado, respectivamente. Essa complexidade encaminha-nos para a diferença existente entre um e outro, em que o primeiro é um pouco mais velho do que o outro. Assim, o protagonista não conhece seu trajeto, não sabe o que o aguarda, restando-lhe interrogar, compadecer-se das almas ou irar-se em decorrência do que ouve ou vê, experimentando uma variedade de sentimentos (angústia, temor, curiosidade ou piedade, dentre

⁴² Ressaltamos que o processo de individuação desenvolvido por Jung, que trata da integração do *self* e da sombra, é uma concepção moderna e surge do entendimento que a modernidade deu ao indivíduo, mas encontramos na *Commedia* um embrião desses aspectos, uma semelhança e aproximação a esse processo. Na compreensão de Jung, tal processo seria inicialmente verificado a partir do meio da vida, quando o homem se volta mais para seu mundo interno. Não podemos deixar de fazer uma relação com a *Commedia*, uma vez que Dante-peregrino parte em sua jornada no meio da vida e, nessa jornada, busca essa compreensão e esse voltar-se para si mesmo.

outros).⁴³ Já o narrador possui conhecimento do que lhe aconteceu e de sua singularidade, assumindo a missão de relatar sua experiência, como exprime no cântico II do Inferno e no cântico I do Paraíso:

Ó Musas, estendei-me a vossa influência!
(Inf., II, 7 – CM)

Porém, tudo do que, do reino santo,
pôde o intelecto seu fazer tesouro,
ora será matéria do meu canto.

Ó grande Apolo, para o labor vindouro,
de tua virtude faz de mim tal vaso
como exiges para dar o amado louro. [...]

e chegar possa ao lenho que te é grato
pra poder coroar-me de sua folha,
granjeada por teu canto e meu relato.
(Par., I, 10-27 – IE)

Concluimos que os pensadores citados, além de impulsionar um florescimento da individualidade, contribuíram para uma nova perspectiva sobre o corpo, esse espaço individual do homem.

3.2 A importância do “Conhece-te a ti mesmo”

Henriete Karam (2008, p. 54), em tese sobre a subjetividade na obra de Marcel Proust, investiga o papel do corpo na construção da subjetividade, mostrando que a “compreensão da essência e da condição humana, bem como do papel do corpo e das funções dos órgãos corporais, tem sido orientada pelas dicotomias corpo-alma, subjetivo-objetivo, sensível-inteligível...”. Isso se deve à própria tradição ocidental, ao pensamento

⁴³ Karam aponta tais aspectos no artigo intitulado “A representação e a expressão do eu na *Divina Comédia* de Dante Alighieri”, que consta do livro *Il sommo poeta: estudos sobre Dante Alighieri* (no prelo), ainda com título provisório.

desenvolvido na Antiguidade e à relação existente entre a medicina e a filosofia, uma vez que “as concepções físicas da filosofia penetraram na prática da medicina” (p. 55) e esta acabou por contribuir para a compreensão da natureza espiritual do homem.

Quando Michel Foucault (2006), em *A hermenêutica do sujeito*, investiga a questão ao redor do “Conhece-te a ti mesmo” délfico, o qual não teria o mesmo valor ao ser marcado na pedra do templo que a ele foi atribuído posteriormente, entendemos a relação existente entre sujeito e corpo, alma e corpo. Roscher (1901) e Defradas (1954), mencionados por Foucault, fornecem duas interpretações sobre os dizeres délficos. Para Roscher (1901 *apud* Foucault, 2006, p. 6), as palavras délficas significam a necessidade de examinar por si mesmo as questões que gostaria de colocar ao oráculo, “posto que deves reduzir ao máximo o número delas e não as colocar em demasia, cuida de ver em ti mesmo o que tens precisão de saber”. Defradas (1954 *apud* Foucault, 2006, p. 6), por sua vez, demonstra que o “Conhece-te a ti mesmo” não mantém relação com o conhecimento de si mesmo, mas sim com “o princípio [segundo o qual] é preciso continuamente lembrar-se de que, afinal, é-se somente um mortal e não um deus, devendo-se, pois, não contar demais com sua própria força nem afrontar-se com as potências que são as da divindade”.

Mas, para Foucault (2006), o preceito délfico do “Conhece-te a ti mesmo” estaria atrelado ao “Cuida de ti mesmo” na filosofia, no pensamento em torno do personagem de Sócrates. Esse preceito estaria mais para um “é preciso que te ocupes contigo mesmo, que não esqueças de ti mesmo, que tenhas cuidados contigo mesmo” (Foucault, 2006, p. 7). Ao incitar os seus concidadãos ao conhecimento de si mesmo, Sócrates realiza o “papel daquele que desperta” (p. 11) e, assim, “o cuidado de si vai ser considerado, portanto, como o momento do primeiro despertar”. Dessa forma, podemos estabelecer um acoplamento entre o cuidado consigo mesmo e a própria compreensão de si mesmo. Para Foucault (2006, p. 12), o cuidado de si “não cessou de constituir um princípio fundamental para caracterizar a atitude filosófica ao longo de quase toda a cultura grega, helenística e romana”.

De acordo com Foucault (2006, p. 14-15), o cuidado de si como uma formulação filosófica percorre o pensamento ocidental desde o século

V a.C. até os séculos IV e V d.C., remetendo-nos à conversão do olhar do exterior para o interior, bem como para ações “que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos também”. Entretanto, alerta o pensador, o cuidar de si, dobrar-se sobre si, possuía um sentido positivo na época em que a máxima foi formulada, diferentemente do que poderíamos lhe atribuir hoje, como uma espécie de egocentrismo. Além disso, reflete o esquecimento ou a obscuridade a que foi relegado em detrimento do “Conhece-te a ti mesmo” no decorrer da história.

Ainda sobre a frase de Delfos, Rollo May (1982, p. 81, grifo do autor), em *A coragem de criar*, especifica que seu surgimento veio atrelado a intensas transformações na Grécia Antiga, a períodos de mudança e crescimento, “conferindo ao indivíduo uma nova potencialidade psicológica” que lhe permitiu experimentar “tanto a *emersão* quanto a *emergência*, com toda a tensão que as acompanha”. Nessa conjuntura é que o templo de Delfos, santuário de Apolo, adquire importância, em especial pela figura do próprio deus, símbolo de perfeição, iluminação, razão e bem-estar. O mundo grego, caótico em determinado estágio de sua evolução, necessita do equilíbrio proporcionado pelo deus olímpico, que se fixa na mitologia dos “séculos de trevas pré-homéricos” (May, 1982, p. 82) como o

deus conselheiro, o deus da inspiração psicológica e espiritual, o deus que orientava um período intensamente vital de formação do povo! O ateniense, a caminho do templo de Apolo, naturalmente concentrava-se na figura do deus da luz e da cura (p. 82).

Nesse processo, em sua peregrinação para o oráculo de Delfos, o ateniense já acionava meios para atingir a sua cura, tornando-se agente de si mesmo, em um processo contínuo de criação do próprio eu. Além disso, May (1982, p. 83) reforça a percepção consciente do homem acerca da responsabilidade sobre a própria vida: “a liberdade humana implica a capacidade de fazer uma pausa entre o estímulo e a reação, para escolher a resposta que mais nos convém. O poder de criarmos o nosso eu com base nessa liberdade é inseparável do conhecimento de nós mesmos”.

Não podemos deixar de relacionar a *Commedia* com a explanação de May acerca da importância do oráculo de Delfos, uma vez que é na peregrinação de Dante que a cura de sua alma, guiada e instruída no percurso (sobretudo por Virgílio e Beatrice), é acionada. Além disso, o fato de a narrativa da jornada ser posterior à sua realização reforça a percepção de liberdade humana, pois há um intervalo entre a viagem (estímulo) e o relato do protagonista (reação), contribuindo para a criação do eu-Dante-peregrino-narrador que, somente quando expõe os acontecimentos, conhece a si mesmo.

O “conhecer-te a ti mesmo” requer uma compreensão do espaço em que habita a alma do homem, ou seja, o seu próprio corpo. O corpo torna-se objeto de interesse para diversas áreas de estudo, um campo vasto de pesquisa, mas, segundo Jacques Le Goff e Nicolas Truong (2006, p. 9) em *Uma história do corpo na Idade Média*, constitui uma das “grandes lacunas da história, um grande esquecimento do historiador”. Há diversos caminhos para abordá-lo, podendo-se partir da medicina, da arte, da antropologia, da filosofia e da literatura. Sendo o espaço em que cada um se inscreve, o corpo é portador de uma linguagem – gestos, expressões etc. – que pode ser entendida como um texto passível de ser decodificado. Cada sociedade, dependendo do momento histórico, fará determinada leitura acerca do invólucro terreno.

Sobre o assunto, Foucault (1987, p. 126), em sua obra *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, enfatiza que

o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. Muitas coisas, entretanto, são novas nessas técnicas. A escala, em primeiro lugar, do controle: não se trata de cuidar do corpo, em massa, grosso modo, como se fosse uma unidade indissociável, mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica – movimentos, gestos, atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo.

No cântico I do Inferno, o protagonista-narrador relata que, quando se encaminhava para o monte, percebendo a angústia tornar-se menor, deixou seu “corpo lasso” repousar, para em seguida continuar seu caminho em direção à montanha iluminada. Esse é o primeiro momento em que há uma referência ao corpo do personagem e à necessidade de descanso. O corpo torna-se muito importante, pois funciona como veículo para Dante-peregrino empreender o percurso rumo à sua redenção e ao encontro de si mesmo. Ao longo de sua jornada, a existência corpórea do peregrino é marcada no mundo do além-morte, destoando de todas as almas que ali habitam:

Quando os primeiros viram no chão posta
uma sombra que, desde o destro lado
do meu corpo, estendia-se até à encosta, [...]

‘Eu vos atesto, sem vosso pedido,
que humano corpo este é: por ele vede
como o lume do Sol é interrompido [...].
(Purg., III, 88-96 – IE)

Dante-peregrino tem seu caminho dificultado por sua própria limitação corpórea, como, por exemplo, quando não podem seguir por um dos caminhos no Inferno por falta de uma ponte:

Depois nos disse: “Mais à frente, o resto
da ponte está impedido, pois lá jaz,
destroçado, no chão do vale sexto.

E se ir pra frente ainda vos apraz
encontrareis, galgando este espigão
um arco outro que a mesma via perfaz.
(Inf., XXI, 106-111 – IE)

Ele sente o cansaço da subida na escalada do monte do Purgatório, assim como necessita dormir para poder prosseguir na peregrinação:

Alto era o cume, de vencer-me a vista,
e a encosta íngreme mais que, de um quadrante,
a meia arcada de seu centro vista.

Tão fatigado estava que, implorante,
“Ó doce pai”, pedi, “volta-te e mira
que eu fico só se tu fores avante”.

(Purg., IV, 40-45 – IE)

Quando os poetas chegam à ilha do Purgatório, Virgílio necessita lavar com orvalho o rosto de Dante-peregrino das fuligens do Inferno:

Quando chegamos onde ainda a orvalhada
está em luta co’o sol e, por um vento
fresco sustida, pouco se degrada,

sobre o relvado, úmido do relento,
tendo suavemente ora estendido
meu Mestre as mãos, eu, pronto ao seu intento,

logo estiquei-lhe o meu rosto sofrido,
onde ele então deixou-me descoberta
aquela cor que o Inferno havia escondido.

(Purg., I, 121-129 – IE)

Ao enfatizar sua corporeidade, compreendemos que Dante-peregrino é, antes de tudo, um cidadão da Terra e, como tal, está sujeito a limitações, aqui representadas por seu corpo humano, que cansa e sofre (o que realça sua humanidade e, em consequência, sua individualidade). É importante ressaltar que o corpo na Idade Média aparece como um espaço paradoxal, pois o cristianismo não deixa de criar sanções e atos represivos a seu respeito, concebendo-o como espaço de pecado e tentação. Afinal, o corpo é, segundo o papa Gregório, o Grande (*apud* Le Goff; Truong, 2006, p. 11), a “abominável vestimenta da alma”. Entretanto, é também sacralizado, “o corpo é o tabernáculo do Espírito Santo” (p. 35), afinal, Cristo fez-se homem.

Le Goff e Truong (2006, p. 35) explicam esse paradoxo da seguinte forma:

A humanidade cristã repousa tanto sobre o pecado original – transformado na Idade Média em pecado sexual – quanto sobre a encarnação:

Cristo se faz homem para redimir os homens de seus pecados. Nas práticas populares, o corpo é contido pela ideologia anticorporal do cristianismo institucionalizado, mas resiste à sua repressão.

De acordo com os autores, as práticas no medievo oscilavam entre a Quaresma (purgação e penitência) e o Carnaval (com a inversão da ordem e da moral por meio da festa da carne). Isso se devia ao fato de as representações sobre o corpo dependerem exclusivamente da classe social a que se pertencia. Le Goff e Truong (2006) relatam que são três esses espaços: o dos padres, sagrado, dada sua relação direta com o divino; o dos guerreiros, enobrecido por defender a sociedade dos inimigos de Deus; o dos trabalhadores, esgotado pela carga de trabalho. Cada um deles e, conseqüentemente, cada ordem ocupava seu espaço e lugar na sociedade, sem ousar usufruir do espaço do outro.

Devemos lembrar que o ser humano era concebido como um todo, indissolúvel, possuidor de um corpo (material e mortal) e de uma alma (imaterial e imortal ao longo da história). Ao manter essa dualidade, a percepção do corpo continua a ser a de um vetor do pecado, mas também da salvação. Assim, a ida corpórea de Dante-peregrino aos reinos além-morte representa essa possibilidade de salvação, o que realça a importância desse receptáculo para a identidade humana. Ao corpo foram impostas pesadas regras morais:

Pois o corpo tem uma história. A concepção do corpo, seu lugar na sociedade, sua presença no imaginário e na realidade, na vida cotidiana e nos momentos excepcionais sofreram modificações em todas as sociedades históricas. Da ginástica e no esporte na Antiguidade greco-romana ao ascetismo monástico e ao espírito cavalheiresco da Idade Média, quanta mudança! Ora, onde há mudança no tempo, há história. A história do corpo na Idade Média é, assim, uma parte essencial de sua história global. (Le Goff; Truong, 2006, p. 10).

No medievo, o trabalho realizado por camponeses e artesãos, estratos sociais que não pertenciam à nobreza (fosse clerical ou não), era visto como uma espécie de castigo, uma vez que Adão, ao ser expulso do Paraíso, foi condenado a ganhar a vida com o suor do próprio rosto:

E disse [Deus] em seguida ao homem: Porque ouviste a voz de tua mulher e comeste do fruto da árvore que eu te havia proibido comer, maldita seja a terra por tua causa. Tirarás dela com trabalhos penosos o teu sustento todos os dias de tua vida (Bíblia, 2008c).

Assim sendo, o medievo percebe o corpo como sendo a um só tempo uma prisão e um veneno que corrói a alma:

A Idade Média dará um impulso muito mais forte a essa depreciação corporal e sexual por meio de seus ideólogos, na sequência de Jerônimo e Agostinho, como Tomás de Aquino, assim como por seus praticantes, os monges, que irão instalar por muito tempo na sociedade o elogio e a prática, globalmente respeitada, da virgindade e da castidade. (Le Goff; Truong, 2006, p. 49).

Na *Commedia*, é o corpo que fala por si mesmo – tudo nela só pode ser pensado por meio dele, representado pela presença de Dante-peregrino, que percorre os espaços que surgem para mostrar as penitências a que as almas estão sujeitas. Além disso, podemos ver como o Paraíso é apreendido fisicamente apenas para a compreensão da mente humana de Dante, conforme Beatrice explica ao peregrino no cântico IV:

Dos Serafins quem mais Deus alumia,
Moisés, Samuel ou o João que citar
queiras, nenhum e nem mesmo Maria

possui em outro Céu o seu lugar
mais que o espírito que ora apareceu,
nem mais ou menos tempo por estar;

mas todos fazem belo o primo céu
e têm diversamente doce vida
por diverso sentir o enlevo seu.

Mostram-se aqui não porque só admitida
seja-lhes esta esfera, mas pra acento
à beatitude sua menos erguida:

fala-se assim ao vosso entendimento
que só através dos sentidos apreende
e após transfere ao intelecto atento [...].
(Par., IV, 28-42 – IE)

Relembramos que Dante-peregrino é um ser vivente que percorre o mundo dos mortos e, como tal, é diversas vezes alertado por seu guia Virgílio de sua fragilidade e do quanto deve cuidar para transpor aqueles reinos e encontrar a salvação. Podemos ver essa fragilidade quando, transportados para a margem onde Dite se localiza enquanto aguardam a intercessão divina para adentrar a cidade, Medusa é convocada pelas Fúrias para que o avanço dos poetas seja impedido:

“Vem, Medusa [Fúrias], e os faremos de basalto”,
diziam, pra baixo olhando, e: “Quão errado
foi não vingarmos de Teseu o assalto!”

“Volta-te!”, ele [Virgílio] avisou, “e olho fechado!
se a Górgona colher o teu olhar
já estará o teu retorno cancelado.”

E ele mesmo agarrou-me e fez virar,
e os meus olhos, pra amparos mais cuidadosos,
com as mãos sobre as minhas fez tampar.
(Inf., IX, 52-60 – IE)

Segundo Diel (1952 *apud* Brandão, 2005, p. 82), a petrificação causada por Medusa pode ser compreendida, na hermenêutica simbólica, como uma culpabilidade pessoal em que o reconhecimento

pode ser e o é, quase sempre, uma forma específica de exaltação imaginativa: um arrependimento exagerado. O exagero da culpa inibe o esforço reparador [...]. Não basta descobrir a falta: é mister suportar-lhe o olhar de maneira objetiva, sem exaltação e sem inibição, vale dizer, sem exagerá-la, mas outrossim sem minimizá-la. O próprio reconhecimento deve estar isento de excesso de vaidade e de culpabilidade.

Dante-peregrino ainda se sente culpado por seu desvio, relatado no início do cântico I do Inferno. Por esse motivo, Medusa representa não apenas uma petrificação física do poeta no primeiro reino do além-mundo, mas também a sua morte espiritual. Virgílio, como guia escolhido por Beatrice para levar o protagonista rumo à salvação, não pode permitir que o florentino olhe para a górgona que, segundo Pierre Brunel (1998, p. 621), “personifica o inimigo terrível, e na simbólica cristã, se torna uma encarnação do Diabo”. Assim, Virgílio protege o peregrino ao virá-lo e cobrir-lhe os olhos, garantindo que não sucumba à sua culpabilidade nem ao Diabo, o que impediria sua redenção dos pecados e, conseqüentemente, sua ressurreição no Apocalipse.

Além disso, a morte e a ressurreição física e espiritual encontram paralelo no que poderia ter ocorrido após a jornada de Dante-peregrino. Se ele não tivesse relatado suas experiências, isso significaria uma terceira morte – a morte do potencial criativo do poeta. Tal ocorrência o teria impossibilitado de compreender os mistérios apreendidos em sua jornada, ainda que nem todos fossem passíveis de verbalização. Sem poder seguir adiante na viagem de autoconhecimento, ele estaria também perdido como poeta e não seria mais o herdeiro escolhido pelo panteão dos grandes clássicos, com quem havia dialogado no Limbo e aos quais rendera homenagens.

3.3 O corpo como instrumento da subjetividade

O homem está inerentemente vinculado ao corpo, um instrumento que serve, ao mesmo tempo, de intermediário e possibilitador das interações humanas com o mundo, não apenas em seus aspectos físicos, mas também mentais e espirituais. É por meio do corpo que ele se inscreve na sociedade, internalizando determinado período histórico a ponto de sua materialidade expor códigos, práticas, liberdades e repressões. Assim, ele se constitui em um texto, passível de compreensão e entendimento, bem como memória viva de uma época.

Nas culturas ocidentais, o corpo humano está fundado num fechamento da carne sobre ela mesma e sobre a humanidade intrínseca e única dessa

matéria que traça para o homem seu rosto e sua forma. A separação que distingue o indivíduo de um outro é rigorosa; o corpo de um homem não poderia se misturar estruturalmente ao de um outro. O corpo é o vetor da individualização, ele estabelece a fronteira da identidade pessoal; confundir essa ordem simbólica que fixa a posição precisa de cada indivíduo no tecido social significa apagar os limites identificadores do fora e do dentro, do eu e do outro; essa confusão coloca radicalmente em questão a afirmação de si e faz duvidar sobre a natureza do outro. A igualdade do homem consigo mesmo, a identidade de si, implica a igualdade com seu corpo. A condição do homem é corporal. Subtrair-lhe alguma coisa, ou lhe acrescentar, coloca esse homem em posição ambígua, intermediária. (Le Breton, 1995, p. 64).

Na *Commedia*, Dante-peregrino está limitado ao corpo físico, ainda que realize uma jornada pelos reinos do além-túmulo – locais onde a existência corpórea, de acordo com diversas tradições religiosas, espirituais e filosóficas de todo o mundo, seria impossível e/ou indesejável. Mas ele percorre aqueles reinos não como uma entidade espiritual, mas como ser humano, vivo, como podemos ver nos seguintes versos dirigidos a Dante por Caronte:

[...] Mas tu, que és vivo, e vejo misturado
aos mortos, larga-os, e depressa parte!”
E como eu continuasse ali, parado,

“Outro é teu porto, tua via é à parte;
por eles”, disse, “passarás um dia:
lenho que este mais leve há de levar-te.”
(Inf., III, 88-93 – CM)

Em uma obra ficcional que trata de um trânsito por reinos metafísicos povoados por existências incorpóreas, não haveria qualquer limitação de caráter literário que impedisse o autor de criar um personagem (por que não?) destituído de invólucro físico. Evidencia-se, porém, a opção feita pelo poeta florentino de determinar que seu protagonista estivesse investido da forma física durante todo o trajeto pelos reinos do além-morte,

ainda que seu sodalício de viagem fosse nada mais que uma essência incorpórea a acompanhá-lo e guiá-lo pelo Inferno e pelo Purgatório.

A importância do corpo e da forma física para as experiências humanas fica mais evidenciada nas palavras sucintas de Ludwig Wittgenstein (1958, p. 178, tradução nossa) na obra *Philosophical investigations*: “O corpo humano é o melhor retrato da alma”. E a viagem de Dante-peregrino é uma jornada, a princípio, para mostrar a questão da alma cristã em busca da essência divina. A natureza corpórea do protagonista da *Commedia* torna-se clara no momento em que ele coloca pela primeira vez os pés sobre uma barca no Inferno, por meio da qual o barqueiro Flégias o conduz, juntamente com Virgílio, pelo rio Estige, onde estão as almas dos condenados pelo pecado da ira. O destino dos viajantes é a cidade de Dite, morada de Lúcifer.

[...] uma nave a aportar à nossa frente,
de um único barqueiro governada,
que em pé bradava: “Vem, traidora gente!”

“Flégias, Flégias, gritando estás por nada”,
disse-lhe o mestre: “Aqui o meu amigo
não ficará depois de a água passada.”

E como alguém que sofre algum castigo
injusto, e vai remoendo o ódio na mente,
Flégias guardou o seu furor consigo.

Meu guia entrou na barca incontinenti,
depois fui eu; e só quando eu entrei
foi que a mesma adernou ligeiramente.

Mal o mestre embarcou e eu embarquei,
a velha proa as águas foi abrindo
mais fundo do que usava, como eu sei [...].
(Inf., VIII, 16-30 – CM, grifo nosso)

O peso do corpo de Dante-peregrino altera a profundidade da barca sobre o rio lamacento, demonstrando que ali vai não uma alma, mas uma matéria corpórea. Por que optar, dentre as inúmeras possibilidades disponíveis para uma narrativa ficcional, por um corpo físico, um espaço limitado no contínuo do espaço-tempo? Por que não uma existência etérea?

É na palavra *espaço* que acreditamos encontrar a resposta para essa pergunta: um corpo físico, delimitado, constitui um espaço – um microcosmo que não pertence a ninguém, exceto ao próprio indivíduo, à consciência que o habita. Uma explicação para o fato de Dante Alighieri ter preservado a integridade física do peregrino pode consistir na intenção de que ele não se dissipasse em forma espiritual, pois deveria retornar ao mundo terreno ao final de sua jornada a fim de relatar as aventuras vividas.

Ainda sobre a questão do corpo, enquanto percorre o caminho rumo à salvação, Dante-peregrino questiona-se sobre as coisas ali vistas, sentindo-se em especial intrigado pela situação das almas que se apresentam em forma física e são nela castigadas. A ele é explicado que as almas conservam a aparência que tinham quando estavam vivas, e, mesmo desfiguradas pelo sofrimento, o protagonista é capaz de reconhecê-las, conforme expressa no verso: “eram sombra, mas humanizados” (Inf., VI, 36 – CM). Segundo Virgílio, os condenados esperam, no Juízo Final, reaver seus corpos:

[...] Assim se quedarão, sempre, aguardando”,
disse-me o guia, “o som da grã trombeta,
ao derradeiro juízo os convocando.

Cada qual se erguerá da tumba quieta;
a carne reaverá, como a figura, aos trovões
que virão da eterna meta.
(Inf., VI, 94-99 – CM)

Já no Purgatório, é o poeta Estácio quem explica ao protagonista a peculiaridade das almas e a espacialidade que ocupam. Os peregrinos tinham visto os gulosos, cuja aparência era de extrema magreza, visto que padeciam de fome e sede. Virgílio explica que os penitentes são reflexos

de seus corpos, enquanto Estácio responde a Dante-peregrino que as almas naquele reino são susceptíveis das mesmas reações que o corpo vivo:

“Como pode ficar tão consumida
a alma, que não precisa de alimento?”

“Relembra de Meleagro a frágil vida
a exaurir-se da tocha à combustão,
e terás”, disse, “a dúvida solvida.

E se ponderas como a reflexão
faz sobre o espelho o gesto reanimado,
menos árdua verás esta questão.
(Purg., XXV, 20-27 – CM)

Para reforçar nossa argumentação, observamos que, no cântico XXVIII do Purgatório, há o aparecimento do rio Lete, o rio do esquecimento. Ao contrário do que ocorre na mitologia grega, o Lete de Dante Alighieri não é um rio do oblvio completo, que faria com que aqueles que dele bebessem perdessem toda a memória e, assim, perdessem a si mesmos. Mas apenas os pecadores que foram purificados durante sua passagem pelo Purgatório é que têm a memória de seus pecados apagada para se tornarem dignos de adentrar o Paraíso.

No Purgatório, Dante-peregrino é batizado no rio do esquecimento e, a seguir, bebe de sua água: “Ergueu as mãos de minha fronte à altura,/ e num súbito gesto a mergulhou,/ fazendo-me sorver da linfa pura” (Purg., XXXI, 100-102 – IE). A partir desse momento, o personagem se esquece de seus pecados, mas não de quem ele é. Conserva-se, portanto, sua identidade, sua individualidade, ainda que agora esteja isento do Mal.

Beber do rio Lete é um rito de passagem, que livra o protagonista de seus fardos pecaminosos e assim o reduz, em uma transformação verdadeiramente alquímica, à sua própria essência individual, àquilo que ele é de fato – criado à imagem e semelhança de Deus antes da Queda. Weinrich (2001, p. 53) esclarece que aquele que bebe do Lete no Purgatório não perde de todo suas memórias, pois é submetido ao rio Eunoé, que age

“como um antídoto do esquecimento do Lete”, fortalecendo a lembrança das boas ações.

Observamos que Dante-peregrino parece não se perder de si mesmo, nem nas ocasiões em que chega a desmaiar. Após recobrar a consciência, o viajante, em nenhuma dessas ocasiões, dá mostras de ter-se desvinculado de seu Ego, do que o torna um indivíduo diferente dos demais. Enquanto contempla o Jardim do Éden, o protagonista permanece consciente de si e de tudo aquilo que o separa dos demais – afinal, é capaz de culpar Eva pelo pecado original, ainda que toda a humanidade passará a ser portadora de sua mácula e será, portanto, considerada pecadora.

Outro motivo que pode ter levado Dante Alighieri a ficcionalizar um personagem em sua forma física e psicológica é a preservação do fascínio, primeiro puramente individual, por uma menina que conheceu quando tinha nove anos (*Vita Nova*), que evoluiu para uma forma alegórica de Suprema Sapiência (*Commedia*) a ponto de beirar a adoração divina.

Eu tinha tanto o olhar nela embebido,
saciado, absorto, a decenária sede,
que me alheei de todo outro sentido

– como se a cada lado uma parede
houvesse ali: de seu sorriso o encanto
outra vez me prendia à antiga rede!

Forçado fui a me volver, no entanto,
das três damas divinas ao chamado,
ouvindo-as exclamar: “Não olhes tanto!”

E como o que do sol vai ofuscando,
depois de contemplá-lo, eu me encontrei
por algum tempo da visão privado.

Mas quando à pouca luz me readaptei
(e digo *pouca* apenas por respeito
ao fulgor de que os olhos apartei),

vi infletir ao flanco seu direito
a vasta procissão, que, regressando,
volvía ao sol e à iluminaria o peito.
(Purg., XXXII, 1-18 – CM, grifo do autor)

Existe claramente uma resistência em abandonar seu sentimento de amor e êxtase, que é exclusivamente dele e está associado à sua essência de homem. Mesmo diante de todas as maravilhas e esplendores do Éden, ele recusa-se a desviar os olhos de Beatrice, até ser por esta admoestado em relação à sua atitude.

Dessa forma, Beatrice parece ser a âncora que mantém o peregrino ligado à memória terrena juvenil, a qual permite ao mesmo tempo sonhá-la e idolatrá-la mesmo quando todos os esplendores da existência paradisíaca estendem-se ao seu redor. Beatrice é um personagem que produz em Dante-peregrino o desejo de ascensão em busca da unidade e, ao mesmo tempo, de permanência em forma física, sólida, conservando, assim, sua individualidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dante Alighieri foi um poeta e cidadão à frente do tempo em que viveu. Não podemos ignorar que era ativo na luta por suas crenças e seus ideais. Sua obra reflete não apenas o universo medieval italiano, mas o da Europa, em constante luta por estabelecer as fronteiras de seus países. Há, principalmente, uma procura do homem por autoconhecimento e por seu lugar no universo.

Empreendemos uma viagem, tal qual Dante-peregrino e seu guia, buscando na categoria espacial – os mundos do além-morte – o entendimento do corpo como espaço específico na jornada de redescoberta e construção de si mesmo. Esse homem do final do século XIII e início do século XIV consiste em um embrião de individualidade que antecipa a modernidade. O personagem danteano é colocado como centro da narrativa, responsável por si mesmo e construtor de seu destino, ou seja, de sua salvação.

Assim, percorremos o Inferno, o Purgatório e o Paraíso em busca do significado desses espaços que propiciam ao peregrino uma jornada de autodescobrimento. Elencamos a floresta como primeiro local de descobrimento, colocando lado a lado algumas das imagens que surgem no decorrer da viagem de Dante-peregrino e seu sodalício. As florestas do Inferno, sempre opressivas e escuras, são lugares repletos de dor, medo e horror para o personagem. Penetrar nelas é uma forma de mergulhar em seus terrores internos, defrontando-se com seu inconsciente, em um processo de desvendamento de si mesmo. Por diversas vezes ele perde os sentidos, acordando em outras instâncias daquele reino além-morte.

Já no Purgatório, a floresta não é mais o lugar sombrio do reino antecessor. A luz e o sentimento benfazejo estabelecem-se naqueles locais, que, na Idade Média, eram símbolo do encontro do profano com o sagrado. No Paraíso Terrestre, localizado no topo da montanha do Purgatório, registramos esse encontro: ali temos Beatrice, mostrando-se como ser elevado, e Matelda, figura que une em si o sagrado e o profano, formas femininas ainda capazes de deixar o protagonista-narrador desconcertado.

Esse espaço pode ser relacionado ao consciente do personagem; ele percorre-o e deleita-se com as possibilidades de redenção e de alcance da graça divina e, conseqüentemente, de si mesmo, reconhecendo-se como pecador, mas também disposto a se recuperar. Há um defrontar-se com o ego, uma parte do *self*, quando o peregrino seleciona as informações que recebe do ambiente em que está e escolhe a direção a tomar. No Paraíso Terrestre, a figura de Virgílio, que o orientara até aquele momento, não estará mais presente, pois não poderá acompanhar seu sodalício, que agora está em processo de individuação, em busca de seu potencial – este será alcançado no Paraíso, quando contemplar a divindade. Esse processo só é possível na medida em que Dante-peregrino acessa os mundos além-morte por meio de seu próprio corpo, o primeiro espaço individual do homem.

Dessa forma, a presença corpórea de Dante-peregrino é mais que acertada, pois mantém sua ligação com o mundo terreno. Possibilita, desde o início, a individualização desse peregrino, cujo nome será pronunciado por Beatrice no topo do Purgatório e apenas uma única vez em toda a obra. Isso ocorre exatamente quando ele já consegue compreender parte de si mesmo e caminha em direção à completude. Atravessar a cortina de fogo, no cântico XXVII do Purgatório, requer de Dante-peregrino muita coragem, incentivada por Virgílio. Mas antes é necessário o reconhecimento de que sua corporeidade é o que o distingue dos demais, é a força de seu espaço individual que o move e que o faz o que é: humano, indivíduo, sujeito, que possui seu corpo como referência espacial para sua alma, pois “são múltiplos os espaços da alma, e as suas regiões, os seus compartimentos: e o corpo é o que multiplica a alma, lhe oferece uma geografia, uma geologia, uma tipologia” (Gil, 1997, p. 156).

Assim, as explicações que Virgílio e Beatrice concedem a Dante-peregrino sobre a “corporeidade” das almas do Inferno e do Purgatório tornam-se essenciais para a compreensão da importância da questão espacial na *Commedia*. Não apenas sua existência geográfica propriamente dita, tão buscada nos séculos XIV e XV que se podia encontrar mapas detalhados da entrada do Inferno e da ilha do Purgatório, o que provocava deslocamentos em sua busca. Compreendemos que os espaços, sejam as florestas, sejam os rios, seja o corpo, são concebidos para confrontar e reforçar a subjetividade do peregrino.

Devemos lembrar que o poeta inaugura uma nova fase na literatura ao individualizar seu protagonista e dar a ele uma voz não apenas ativa, mas reflexiva das aventuras empreendidas. O protagonista conduz o leitor a um mundo místico e relata essa viagem, não sem voltar-se para o leitor diversas vezes na perspectiva de compartilhar suas reflexões e internalizações decorrentes do processo de rememoração.

Aliás, Dante Alighieri escreveu diversas obras em que mostra seu entendimento de mundo e sua perspectiva ante a filosofia e os conhecimentos da época em que viveu, como *De monarchia*, *Convivio*, *De vulgari eloquentia* e *Quaestio de aqua et terra*, bem como textos que falam do material humano, de questões amorosas e da busca do homem por ele mesmo. Assim, *Vita Nova*, o primeiro livro de Dante Alighieri, já apresenta esse material humano ao trazer os sentimentos do poeta aliados à interpretação que ele faz da própria obra, o que o torna um precursor da crítica literária moderna. A *Commedia*, sua obra máxima, foi criada para elevar Beatrice como nenhuma outra mulher fora elevada, mas reforçamos que ela aponta ao homem que ele possui um caminho a seguir, uma descoberta a fazer – ele mesmo.

Nosso estudo concentrou-se na *Commedia* que, nas palavras de Junqueira Filho (2016, p. 129), é “uma odisseia da alma de Dante” e onde podemos nos encontrar com o homem danteano que antecipa o homem moderno. Percorremos, acompanhados pelo aprendiz e pelo mestre, os labirintos criados no percurso do peregrino, saindo das trevas para as luzes, passando pelo Inferno, Purgatório e Paraíso, com os quais pudemos estabelecer uma analogia com o subconsciente, o consciente e o superconsciente de Jung,

respectivamente, que servem de lócus para a condução do homem a um processo de individuação, de tornar-se ele mesmo.

Reiteramos o fato de Dante Alighieri e seu protagonista estarem nos séculos XIII e XIV, antes do advento da psicanálise. Entretanto, sua leitura de mundo permite-nos correlacionar a jornada empreendida por Dante-peregrino à psicologia de Jung, levando-nos a compreender um princípio que o fundador da psicologia analítica irá caracterizar como processo de individuação, esse encontro do homem consigo mesmo.

É esse o processo pelo qual vemos Dante-peregrino alcançar a autoconsciência, quando se encontra com a luz divina e então retorna para cantar a todos o caminho percorrido por ele, humano, mortal, possuidor de um corpo, seu espaço íntimo e pessoal. Ao tomar consciência de si mesmo, Dante-peregrino torna-se um ser único, reconhecedor de suas singularidades, mas não sem antes passar pelo confronto entre inconsciente (Inferno) e consciente (Purgatório) por meio de conflito e colaboração, gerando o amadurecimento da personalidade – o Paraíso.

Não o encontramos como os românticos o encontrarão, mas um proto-homem, capaz de compreender seu espaço, sua individualidade, a convergência de forças que habitam seu espaço íntimo e o exterior que o cerca. Um proto-homem capaz de retirar do espaço que o envolve compreensões de si mesmo, evoluindo e tomando as rédeas de sua vida e de seu destino, não dependendo da Providência, mas utilizando-a, juntamente com seu livre-arbítrio, no sentido de constituir-se como ser.

REFERÊNCIAS

Fontes primárias

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução, introdução e notas de Cristiano Martins. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

ALIGHIERI, Dante. *Tutte le opere: Divina Commedia, Vita Nuova, Rime, Convivio, De vulgari eloquentia, Monarchia, Egloghe, Epistole, Quaestio de aqua et de terra*. 7. ed. Roma: Newton Compton Editori, 2011.

ALIGHIERI, Dante. *Vida nova*. Tradução de Carlos Eduardo Soveral. 3. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

Fontes secundárias

AGOSTINHO, Santo. *O livre-arbítrio*. Tradução, organização, introdução e notas de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995.

ALLEN, Douglas. *Myth and religion in Mircea Eliade*. New York, NY: Routledge, 2002.

ANDERSON, William. *Dante the maker*. Glenshaw: S4N Books, 2010.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ARISTÓTELES. Metafísica. Tradução de Lucas Angioni. *Cadernos de História e Filosofia da Ciência*, Série 3, v. 15, n. 1, p. 201-221, jan-jun. 2005.

Disponível em: <https://philpapers.org/archive/ANGMDA.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2017.

AUERBACH, Erich. *Dante, o poeta do mundo secular*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997a.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução de Duda Machado, Rev. José Marcos Macedo e Samuel Titan. São Paulo: Ática, 1997b.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber, Suzi Frankl Sperber e Jacó Guinsburg. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013a.

AUERBACH, Erich. *A novela no início do Renascimento – Itália e França*. Tradução de Tercio Redondo *et al.* São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

AUERBACH, Erich. A redescoberta de Dante pelo Romantismo. In: _____. *Ensaços de literatura ocidental*. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2012. p. 289-302.

AUERBACH, Erich. *Studi su Dante*. Tradução de Maria Luisa de Pieri Bonino. Milano: Campi del Sapere: Feltrinelli, 1985.

BARBI, Michele. Dante Alighieri. *Enciclopedia italiana*, 1931. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri_%28Enciclopedia-Italiana%29. Acesso em: 3 jul. 2017.

BARBI, Michele. *Life of Dante*. Tradução e edição de Paul G. Ruggiers. 3. ed. Berkeley, CA: University of California Press; Cambridge: Cambridge University Press, 1966.

BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 2007.

BERISSO, Marco. *Dante Alighieri*. Milano: Le Monnier Università, 2011.

BÍBLIA, A. T. Daniel. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008a. cap. 2, vers. 31-33.

BÍBLIA, A. T. Ezequiel. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008b. cap. 5, vers. 5.

BÍBLIA, A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008c. cap. 3, vers. 17.

BLOOM, Harold. De Homero a Dante. In: _____. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. Tradução de Alípio Correa de Franca Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 36-60.

BOAVENTURA, de Bagnoregio, Santo. *The journey of the mind into God*. Grand Rapids, MI: Christian Classic Ethereal Library, 2002. Disponível em: <http://www.ntslibrary.com/PDF%20Books/Bonaventure%20Journey%20of%20the%22Mind%20Into%20God.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2018.

BOLLNOW, Otto F. *O homem e o espaço*. Tradução de Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Ed. UFPR, 2008.

BORGES, Jorge Luis. Mi primer encuentro con Dante. In: _____. *Textos recobrados 1956-1986*. Buenos Aires: Emecé, 2003. Disponível em: <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2018/01/jorge-luis-borges-mi-primer-encuentro.html>. Acesso em: 19 maio 2018.

BORGES, Jorge Luis. *Nove ensaios dantescos & A memória de Shakespeare*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. Tradução de Sergio Miceli *et al.* 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

BOYDE, Patrick. *Perception & passion in Dante's Comedy*. New York, NY: Cambridge University Press, 2006.

BRANDÃO, Junito S. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. v. I.

BRANDÃO, Junito S. *Mitologia grega*. 5. ed. rev. aum. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992. v. II.

BRANDÃO, Junito S. *Mitologia grega*. 15. ed. Petrópolis, RJ: 2005. v. III.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1998.

- BURCKHARDT, Jacob C. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CÁNOVAS, Suzana Y. M. *A Divina Comédia: glorificar a amada para preservá-la do esquecimento*. In: RIBEIRO, Renata R.; FIUZA; Solange; FERREIRA, António M. (org.). *Inscrições da memória*. Goiânia: Ed. UFG, 2017. p. 81-97.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A Idade Média por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012. v. 2.
- CARVALHO, António Carlos. Prefácio. In: GUÉNON, René. *O esoterismo de Dante*. Tradução de António Carlos Carvalho. 2. ed. Lisboa: Vega, 1995. p. 7-13.
- CHENU, Marie-Dominique. *O despertar da consciência na civilização medieval*. Tradução de Juvenal Savian Filho. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 30. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- COSTA, Daniel L. Considerações sobre a ideia do inferno medieval. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 5., 2011, Maringá. *Anais [...]*. Maringá, 2011. p. 2422-2430. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2011/trabalhos/63.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2018.
- CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Lexikon, 2010.
- CURTIUS, Ernst R. *Literatura europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Edusp, 2013.
- DEFRADAS, Jean. *Les thèmes de la propagande delphique*. Paris: Klincksieck, 1954.
- DELUMEAU, Jean. *A civilização do renascimento*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. v. 1.

- DELUMEAU, Jean. *O pecado e o medo: a culpabilização no ocidente (séculos 13-18)*. Tradução de Álvaro Lorencini. Bauru, SP: Edusc, 2003. v. 1 e 2.
- DE SANCTIS, Francesco. *Ensaaios críticos*. Tradução, prefácio e notas de Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- DIEL, Paul. *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris: Payot, 1952.
- DIEL, Paul. *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Nouvelle édition. Paris: Payot, 1976.
- DISTANTE, Carmelo. Prefácio ao Inferno. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução e notas de Ítalo Eugênio Mauro. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Pequena enciclopédia da cultura ocidental: o saber indispensável, os mitos eternos*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.
- ECO, Umberto. *História das terras e lugares lendários*. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2013.
- ECO, Umberto (org.). *Idade Média: bárbaros, cristãos e muçulmanos*. Tradução de Bonifácio Alves. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ELIADE, Mircea. *Ritos de iniciação e sociedades secretas*. Tradução de Isabel Debot. Lisboa: Ésquilo, 2004.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- FIORETTI, Francesco. *O livro secreto de Dante: o mistério da Divina Comédia*. Tradução de Martina di Pietro e Silvana di Pietro. Santana de Parnaíba: Évora, 2011.

- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *Hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FRANCO Jr., Hilário. *Dante Alighieri: o poeta do absoluto*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- FRANCO Jr., Hilário. *Dante Alighieri: o poeta do absoluto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.
- FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- GILLI, Patrick. *Cidades e sociedades urbanas na Itália medieval (séculos XII-XIV)*. Tradução de Marcelo Cândido da Silva e Victor Sobreira. Campinas, SP: Ed. Unicamp; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- GILSON, Etienne. *A filosofia na Idade Média*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- GUÉNON, René. *O esoterismo de Dante*. Tradução de António Carlos Carvalho. 2. ed. Lisboa: Vega, 1995.
- HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. 2. ed. Tradução de Augusto Abelaira. Lisboa: Ulisseia, 1985.
- JAMESON, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- JUNG, Carl G. *O Eu e o inconsciente*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 21. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- JUNG, Carl G. *Tipos psicológicos*. Tradução de Lúcia Mathilde E. Orth. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. v. 6.

JUNQUEIRA FILHO, Luiz Carlos U. *Dante e Virgílio: o resgate na selva escura – um ensaio sobre a experiência emocional na Divina Comédia*. São Paulo: Blucher, 2016.

KARAM, Henriete. *Espaço-tempo e memória: a subjetividade em Le temps retrouvé*, de M. Proust. 2008. 607 f. Tese (Doutorado em Literaturas Francesa e Francófonas) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

LE BRETON, David. A síndrome de Frankenstein. In: SANT’ANNA, Denise B. (org.). *Políticas do corpo: elementos para uma história das práticas corporais*. Tradução de Mariluce Moura. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 49-67.

LE GOFF, Jacques. *Em busca da Idade Média*. Tradução de Marcos de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LE GOFF, Jacques (org.). *Homens e mulheres da Idade Média*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

LE GOFF, Jacques. *A Idade Média*. Tradução de Hortensia Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LE GOFF, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Traducción de Alberto L. Bixio. 3. ed. Barcelona: Gedisa, 2008.

LE GOFF, Jacques. *O nascimento do Purgatório*. Tradução de Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Tradução de Marcos Flaminio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEWIS, Clive S. *A imagem descartada: para compreender a visão medieval do mundo*. Tradução de Gabriele Greggersen. São Paulo: É Realizações, 2015.

LEWIS, Richard W. B. *Dante*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

- LUCE, John V. *Curso de filosofia grega: do século VI a.C. ao século III d.C.* Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- LUKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.* Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.
- MARTINS, Cristiano. Vida atribulada de Dante Alighieri. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia.* Tradução, introdução e notas de Cristiano Martins. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. p. 23-97.
- MAY, Rollo. *A coragem de criar.* Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- MINKOWSKI, Eugène. *Lived time: phenomenological and psychopathological studies.* Tradução e introdução de Nancy Metzler. Evanston: Northwestern University Press, 1970.
- MORRIS, Colin. *The discovery of the individual, 1050-1200.* Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão.* 2. ed. Bauru, SP: Edusc, 2002.
- NOVAES, Adauto. *O olhar.* São Paulo: Schwarcz, 1997.
- OLIVEIRA, Nair A. Introdução. In: AGOSTINHO, Santo. *O livre-arbítrio.* Tradução, organização, introdução e notas de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995. p. 11-21.
- PATAI, Raphael. *O mito e o homem moderno.* Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1972.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira.* Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PETROCCHI, Giorgio. *Vita di Dante.* Bari: Editori Laterza, 2008.
- ROCHA, Gibson M. *O “Homo Viator” na Divina Commedia e no Grande Sertão: Veredas.* 2012. 247 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.
- ROCHA, Helder. *A divina comédia: inferno.* Versão em prosa, notas, ilustrações e introdução por Helder L. S. da Rocha. São Paulo, 1999. Disponível

em: <http://www.stelle.com.br/ebooks/Inferno.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2017.

ROSCHER, Wilhelm H. Weiteres über die Bedeutung des E [ggua] zu Delphi und die übrigen grammata Delphika. *Philologus*, v. 60, p. 81-101, 1901.

RUSSELL, Jeffrey B. *Lúcifer: o diabo na Idade Média*. Tradução de Jorge Luiz Serpa de Oliveira. São Paulo: Madras, 2003.

SALGADO, Karine. *A filosofia da dignidade humana: a contribuição do alto medievo*. Belo Horizonte: Mandamentos, 2009.

SALGADO, Karine. *A filosofia da dignidade humana: por que a essência não chegou ao conceito*. Belo Horizonte: Mandamentos, 2011.

SCHÜLER, Donaldo. *Plenitude perdida: uma análise das seqüências narrativas no romance Dom Casmurro de Machado de Assis*. Porto Alegre: Movimento, 1978.

SIGANOS, André. *Le minotaure et son mythe*. Paris: PUF, 1993.

SINGLETON, Charles. *Journey to Beatrice*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1977.

SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. Tradução de Renato Janine Ribeiro e Lavra Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SPIKE, Michèle K. *Tuscan countess: the life and extraordinary times of Matilda of Canossa*. New York, NY: The Vendome Press, 2004.

STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante*. São Paulo: Globo, 2008.

SWEDENBORG, Emanuel. *O Céu e as suas maravilhas e o Inferno segundo o que foi ouvido e visto*. Tradução de Levindo Castro de La Fayette. 2. ed. Rio de Janeiro: Sociedade Religiosa “A Nova Jerusalém”, 1987.

TARNAS, Richard. *A epopeia do pensamento ocidental: para compreender as idéias que moldaram nossa visão de mundo*. Tradução de Beatriz Sidou. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

TOYNBEE, Paget. *Dante Alighieri: his life and works*. Mineola, NY: Dover Publications, 2005.

VALLI, Luigi. *Il linguaggio segreto di Dante e dei “Fedeli d’Amore”*. Milano: Luni Editrice, 2007.

- VAZ, Henrique C. L. *Filosofia e cultura: perspectiva histórica*. São Paulo: Loyola, 1997.
- VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos; [Brasília, DF]: Ed. UnB, 1982.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- VOEGELIN, Eric. *Idade Média tardia: história das ideias políticas*. Tradução de Mendo Castro Henriques. São Paulo: É Realizações, 2013. (Coleção Filosofia Atual). v. III.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço: de Dante à Internet*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical investigations*. Tradução de G. E. M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell, 1958.
- ZAMPOGNARO, Carlos E. *Dante Alighieri, o poeta filósofo*. São Paulo: Lafonte, 2011.

SOBRE O E-BOOK

Tipografia: Fournier, Fontana
Publicação: Editora UFG
Rodovia R2, n. 3.061
Parque Tecnológico Samambaia
Câmpus Samambaia, Goiânia -
Goiás. Brasil. CEP: 74690-631
Telefone: (62) 3521-2738
E-mail: editora@ufg.br / [livraria.
editora@ufg.br](mailto:livraria.editora@ufg.br)
