

REGIANE RAFAELA RODA

MITOLOGIA DANTESCA:
A REFERÊNCIA AOS MITOS GRECO-ROMANOS NA
DIVINA COMÉDIA PELO VIÉS DA (RE)CRIAÇÃO
POÉTICA DE DANTE ALIGHIERI

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura junto ao programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria Celeste Tommasello Ramos

São José do Rio Preto – SP

2012

REGIANE RAFAELA RODA

Mitologia dantesca: a referência aos mitos greco-romanos na *Divina Comédia* pelo viés da (re)criação poética de Dante Alighieri

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura junto ao programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Prof.a Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos (Orientadora)
Professora Livre-Docente – UNESP – IBILCE – São José do Rio Preto–SP

Prof.^a Dr.^a Maria Teresa Arrigoni
Professora Doutora – UFSC – Florianópolis – SC

Prof.^a Dr.^a Norma Wimmer
Professora Livre-Docente – UNESP – IBILCE – São José do Rio Preto–SP

São José do Rio Preto – SP

14 de fevereiro de 2012

Este trabalho é dedicado a todos aqueles que, como eu,
são apaixonados pela palavra escrita
e encontraram na Literatura a razão de suas vidas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Maria Adélia e Sebastião, que sempre me incentivaram e me ensinaram que o conhecimento deve ser buscado com determinação e perseverança.

Ao meu irmão Roni, que partilhava de minhas descobertas sobre os três mundos do além e que sucumbiu aos meus argumentos sobre a Literatura sendo, para sempre, fisgado pela magia das palavras.

Aos meus amigos queridos, que suportaram as minhas constantes ausências e compreenderam que eu sonhava pelos caminhos da poesia dantesca:

Aos amigos Leandro Passos e Aline Matos por simplesmente serem quem são.

Às minhas amigas “*flamenquitas*”, Angélica Carvalho, Cláudia Araujo Martins, Kelmi Yoshida, Maria Deizi Batista, Vanessa Freitas e Viviane Thomé por sempre se preocuparem comigo, por me ouvirem, por torcerem incondicionalmente por mim e por me concederem a honra de dividir o tablado ao seu lado.

À Prof.^a Sueli Franco do Amaral, diretora da E.E. Prof. Carlos Castilho, em Guapiaçu, minha chefe, a quem admiro por sua eterna paixão pela Educação, por autorizar que eu me afastasse do serviço público para me dedicar à realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Claudio Aquati e à Prof.^a Dr.^a Maria Teresa Arrigoni por suas contribuições inestimáveis e suas palavras generosas no Exame de Qualificação.

À Prof.^a Dr.^a Norma Wimmer pelos desafios lançados durante o Exame de Defesa que possibilitaram novas visões e questionamentos importantes.

À Prof.^{ssa}. Alessandra Rondini pelo auxílio e principalmente por ter me agraciado com a honra de sua amizade.

À Prof.^a Dr.^a Maria Celeste Tommasello Ramos por sua extrema confiança em mim, por jamais esmorecer em acreditar que eu poderia realizar este trabalho, mesmo quando me sentia sozinha e perdida em uma selva escura, “*selvaggia e aspra e forte*”.

Aos funcionários da Pós-Graduação e aos funcionários da Biblioteca do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto.

E por último, um agradecimento especial ao CNPq, pela concessão da Bolsa de Estudos que permitiu que este trabalho tivesse sido efetivamente realizado.

A todos, muito obrigada!

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo elucidar as referências míticas greco-romanas presentes na obra *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321), uma vez que, ao serem retirados do compêndio da Mitologia Clássica, os personagens míticos assumem novas significações e possibilitam diferentes leituras a partir de sua interpretação. O poeta realiza, então, os procedimentos de retomada, partindo dos princípios da intertextualidade, segundo os moldes de Kristeva (1969) e Jenny (1979); e de recursos intertextuais, tais como a alegoria, a paródia e a analogia para construir novos efeitos de sentido. Sendo assim, buscou-se inquirir a respeito do processo de reescritura dos mitos no contexto da obra visando à análise das leituras suscitadas por estes elementos míticos retomados e ao esclarecimento das implicações e sentidos que podem ser depreendidos desse trabalho de entrelaçamento do texto poético para a construção de um universo significativo original do poeta. Dessa forma, concluiu-se que Dante Alighieri, ao trazer os mitos greco-romanos de sua função original, ou seja, de peça integrante da Cultura Clássica, para o contexto de seu poema, destituiu-os de seu valor sagrado, utilizando-se de seus valores simbólicos para contribuir para a criação de uma nova ordenação, esta sob a orientação ideológica de seu tempo, ao atribuir-lhes um juízo de valor de acordo com os preceitos do Cristianismo e da sociedade medieval.

ABSTRACT

This work aims at elucidating the Greco-Roman mythical references present in the *Divine Comedy*, by Dante Alighieri (1267-1321), since, being withdrawn from the classical mythology compendium, the mythical characters acquire new meanings and enable different readings from their interpretation. The poet then performs resumption procedures, extends the principles of Intertextuality, in the manner of Kristeva (1969) and Jenny (1979); and intertextual procedures, such as allegory, parody and analogy to build new meaning levels. It was sought then to observe the re-writing process of the myths in the context of Dante's masterpiece by analyzing the readings evoked from the mythological elements retaken and by enlightening the meanings and implications that can be read from the work of interweaving the poetic text for the construction of the poet's original signification universe. Finally, it was concluded that Dante Alighieri, by taking the Greco-Roman myths from their original function, i.e., an integral part of Classical Culture, for the context of his poem, relieves them of their sacred value, using their symbolic values to contribute to the creation of a new ordination, under the ideological orientation of his time, by assigning it a value judgment in accordance with the precepts of Christianity and medieval society.

RIASSUNTO

Il presente lavoro mira a studiare i riferimenti mitici greco-romani presenti nella *Divina Commedia* di Dante Alighieri (1265-1321), considerando che i personaggi del mito, una volta allontanati dal contesto della mitologia classica, assumono nuovi significati e offrono diverse possibili letture, a partire dalla loro interpretazione. Il poeta effettua riferimenti secondo i principi dell'intertestualità, proposti da Kristeva (1969) e Jenny (1979); usa risorse intertestuali come l'allegoria, la parodia e l'analogia per costruire nuovi effetti di senso. Si è cercato dunque di esaminare il processo di riscrittura dei miti nel contesto della *Commedia* con lo scopo di analizzare le letture generate dalla ripresa di elementi mitici e di chiarire i possibili significati e le implicazioni del loro intreccio nel testo poetico, dal punto di vista della costruzione dell'universo di significati originale da parte del poeta. Si è concluso che Dante Alighieri, nel trasporre i miti greco-romani dalla loro funzione originale, cioè, come parti integranti della Cultura Classica, al nuovo contesto della sua poesia, li spoglia del loro valore sacro e ne utilizza i valori simbolici per contribuire alla creazione di un nuovo ordine, conforme all'ideologia del suo tempo. Assegna così un giudizio di valore a questi miti in conformità con i precetti del Cristianesimo e della società medievale.

SUMÁRIO

Introdução	9
1. Percorso histórico: O que é Mito?	20
1.1 Mito e sociedade: da sacralidade ao advento da Filosofia	21
1.2 Transformação do Mito: da Antiguidade Tardia à Idade Média cristã	34
2. Dante Alighieri e a <i>Divina Comédia</i>	59
3. Mitologia dantesca: a referência aos Mitos greco-romanos pelo viés da (re)criação poética de Dante Alighieri	79
3.1 A descida aos infernos e a ascensão aos céus: o percurso de um herói humano	88
3.2 Heróis em xeque	116
3.2.1 Ulisses homérico X Ulisses dantesco	116
3.3 Funções monstruosas: os seres ctônicos e suas tarefas punitivas	131
3.4 Comparação por analogia: a retomada dos Mitos para explicar um evento	144
3.5. Catedral da redenção: as imagens exemplares do Purgatório	151
4. Considerações finais	161
Referências bibliográficas	165

INTRODUÇÃO



(Ilustração de Gustave Doré, 1851-1868)

*“Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.*

*Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!”*

(Inferno, Canto I, v. 01-06)

INTRODUÇÃO

Guerreiro. Político. Poeta.

Dante Alighieri (1265-1321), nascido Durante Alighieri, era natural de Florença e esteve sempre envolvido com os acontecimentos sociais importantes de sua cidade e de seu tempo. Participou das batalhas de *Campaldino* em 1289 e de *Caprona* em 1290, das quais restam relatos transcritos pelo historiador Leonardo Bruni a partir de cartas do poeta, atualmente perdidas; e episódios descritos no *Purgatorio*¹ sobre a tomada do castelo de Caprona, testemunhada pelo poeta. (PETROCCHI, 1982, p. 10).

Filho de uma família nobre e tradicional de Florença, a vida política lhe era vetada em virtude dos chamados *Ordinamenti di Giustizia di Giano Della Bella* que admitiam como membros capacitados para as decisões políticas apenas os conselheiros que pertencessem às classes populares. A partir de 1295, com a promulgação dos *Temperamenti*, os nobres puderam tomar parte nas decisões políticas da cidade, desde que ingressassem em uma Corporação de Ofício ou de Arte. Após anos de estudos dedicados à poesia e à filosofia, tendo como mestre o poeta Brunetto Latini, Dante tornou-se membro da corporação dos Médicos e Farmacêuticos “a única Arte que poderia ser consentida ou dignamente aceita para um intelectual” (PETROCCHI, 1982, p. 13, tradução nossa)².

A política, no entanto, logo iria se mostrar uma verdadeira desilusão que atinge o clímax em 1301, quando Dante viajou para Roma, junto com outros embaixadores de Florença, para tentar impedir que a cidade fosse tomada pelos partidários de Carlos de Valois, sem saber que Bonifácio VIII já havia assinado um acordo dando plenos poderes ao rei de França e aos Guelfos Negros, radicais e opositores aos Guelfos Brancos (facção da qual Dante fazia parte), para assumir o poder e punir aqueles que se revoltassem. Impedido de retornar à Florença, Dante foi condenado à revelia e deveria, em primeiro lugar, apresentar-se diante de uma corte de juízes para explicar seus atos, pagar uma multa e teria todos os direitos políticos

¹ Em língua italiana, cada uma das três partes que compõem a *Divina Comédia* é denominada *cantica*, sendo o plural, *cantiche*, que designa composições líricas em tom solene. Em virtude de sua tradução direta ser, comumente, “cântico”, este vocábulo foi preterido em sua utilização no presente trabalho, pois, contempla outros significados em língua portuguesa e liga-se diretamente a aspectos relacionados aos livros religiosos constantes, principalmente, no livro sagrado dos cristãos, a *Bíblia*, como o *Cântico dos Cânticos*; ou ainda, ao poema religioso de Francisco de Assis, *Cantico delle Creature*. Cunha (2010, p. 122) destaca ainda que, cântico é um “canto em honra da divindade”; dessa forma, optou-se pelo uso de designações correlatas ao se fazer menção às três partes do poema de Dante Alighieri ou nomeá-las diretamente, identificando cada uma delas por seu próprio título em italiano e em itálico, para evitar uma possível sobreposição do sentido religioso, oriundo das obras citadas acima, com o sentido poético da obra dantesca.

² “*l’única Arte che potesse esser consentita o dignitosamente accettata da un intellettuale*”.

cassados. Por não ter comparecido, ele foi, em seguida, sentenciado à morte e nunca mais retornaria a sua cidade natal.

Nos anos de exílio, Dante percorreu diversas cidades, entre elas, Verona, Pádua, Veneza, Luca e Ravena, sempre em missão diplomática. Enquanto isso, Dante escrevia. Com exceção de *Vita Nuova* e *Rime*, todas as demais obras do poeta foram produzidas no período em que esteve exilado: desde “a primeira cantiga do exílio, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, à redação do *Inferno*, o esforço de Alighieri é sem fim: cartas, rimas doutriniais, a composição de um tratado linguístico, o *De vulgari Eloquentia* [...], a iniciativa de compilar uma grande enciclopédia do saber, o *Convivio*” (PETROCCHI, 1982, p. 18, tradução nossa)³, nos primeiros anos, até *Monarchia*, *Egloghe*, *De situ et forma aque et terre*, *Epistole*, e a *Commedia*. Suas obras são, justamente, reflexo de suas incursões pelo “*dolce stil nuovo*”, passando pelas pedrosas rimas duras de construção complexa, pelos tratados políticos e linguísticos até o apogeu de sua arte máxima: a *Commedia*; extenso poema de 14.233 versos que tomou o tempo de uma vida de exílio para ser produzido e representou o produto final de uma mente inquieta. As datas do início da composição do poema ou de suas partes, no entanto, são incertas, e segundo afirma Pasquini (2005, p. IX-X), apenas alguns dados podem ser recuperados na tentativa de uma localização temporal aproximada de sua produção, como se verá, mais detalhadamente no capítulo “Dante Alighieri e a *Divina Comédia*”⁴.

Diz-se “mente inquieta” porque o objeto crucial da *Commedia* é o próprio homem. Não apenas o homem a quem é dado conhecer os mistérios *dell’oltretomba*, personificado pelo personagem Dante que empreende a viagem mística pelos três reinos do além; ou aqueles que lhe inspiraram a arte e o engenho, ou que lhe ensinaram o caminho espiritual; representado pelos poetas, filósofos ou personalidades históricas a quem o poeta rendeu homenagens; mas também, e especialmente, o homem em toda a sua complexidade humana; falível, ainda que herdeiro de uma centelha divina; mortal, ainda que destinado à eternidade.

A *Divina Comédia* é o palco em que o homem é o personagem principal, sujeito de suas paixões, objeto do exemplo de uma justiça superior, divina. É ao homem a quem Dante se dirige ao relatar aquilo que vê em seu percurso ao mesmo tempo em que aprende o verdadeiro caminho que deve realizar para ascender à salvação.

³ “*Dalla prima canzone dell’esilio, Tre donne intorno al cor mi son venute, alla redazione dell’Inferno, la fática dell’Alighieri è senza soste: epistole, rime dottrinali, la composizione d’un trattato linguistico, il De vulgari Eloquentia [...] l’iniziativa di compilare una grande enciclopedia del sapere, il Convivio [...]*”.

⁴ As elucidações a respeito das prováveis datas de produção das partes da obra estão melhor explicadas nas p. 64-65 desse trabalho.

Muitos estudiosos designaram a *Divina Comédia* como uma obra enciclopédica por reunir diversas correntes filosóficas em sua estrutura e trazer culturas aparentemente não comunicantes, no sentido de serem tradicionalmente pertencentes a povos que historicamente colocavam-se em oposição conceitual, tais como os preceitos cristãos aliados a preceitos de uma Antiguidade Clássica pagã, no que tange a presença de elementos míticos de ambos, ou ainda, a presença de certos elementos inspirados em crenças Islâmicas justapostos em relação a pensamentos associados aos primeiros séculos do desenvolvimento do Cristianismo, como a Patrística, sendo que mesmo tais conceitos advindos da Patrística estão relacionados aos pertencentes à Escolástica, esta fundada por Tomás de Aquino, por volta do século XIII, que questiona os estudos de Agostinho de Hipona, principal representante daquela.

D’Onofrio (2005, p.111), um desses estudiosos, afirma que

A divina comédia se constitui no compêndio da civilização medieval: nesta obra se condensam e revivem em forma de arte dez séculos de concepção filosófica e religiosa, de instituições políticas e sociais, de cânones estéticos e morais. Podemos considerar a obra de Dante como a ‘suma’ poética da Idade Média [...]. *A divina comédia* é a ‘história de um homem’ que viveu seus últimos vinte anos de vida no exílio, peregrinando de uma cidade para outra, vivendo quase de esmolas, vítima de ódios políticos.

Nesse “compêndio da civilização medieval”, muitos são os personagens citados, não apenas da Mitologia greco-romana, mas da Mitologia hebraico-cristã e também personalidades históricas. Curtius (1996, p. 450) vai além ao dizer que tal gama de personalidades é explicada pela genialidade de Dante, que reuniu em seu poema os mais diversos elementos humanos e colocou-os diante de um tribunal incontestável, a justiça divina operada por meio de sua arte poética, diga-se de passagem, em que todas as classes encontraram-se representadas. Ainda em relação aos numerosos personagens envolvidos na peregrinação de Dante, com os quais dialoga ou analisa exemplos e tendo como principal característica essa questão da Humanidade como foco fundamental, este estudioso também destaca que

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*. (CURTIUS, 1996, p. 450).

Assim, para Curtius (1996) a *Divina Comédia* é fruto de uma tentativa de reajustar o mundo em desalinho que o banimento do poeta de sua cidade natal causara. Igreja e Estado estavam em extrema disputa pelo controle do poder e o poeta, vítima da degeneração da sociedade que se colocava ora de um lado ora de outro, sentia-se com a responsabilidade de determinar as posições que ambas as facções deveriam assumir, restringindo seus campos de ação de acordo com a missão imputada a cada uma. Diante da necessidade de novamente organizar o mundo caótico, reflexos das escolhas erradas realizadas pelos homens, o poeta “desdobra todo o cosmo metafísico da história, para reordená-lo no cosmo astrofísico da estrutura do mundo e no cosmo metafísico da transcendência. A cosmologia física e o reino metafísico de valores se entrosam na mais rigorosa correspondência”. (CURTIUS, 1996, p. 451).

E nesta rigorosa correspondência destacam-se os elementos míticos retomados da Mitologia greco-romana e inseridos em uma nova organização cosmológica criada e manipulada por Dante Alighieri. A partir de seu trabalho intrincado e detalhista, ao entrelaçar os Mitos da Antiguidade clássica, o poeta se vale da intertextualidade para reelaborar o mundo místico que o personagem Dante conhecerá por intermédio da intercessão de Beatriz, *donna angelo* de sua poesia e personificação da beatitude divina, e com o auxílio de Virgílio, que o guiará pelo inferno e pelo purgatório, que representa a própria razão humana. Assim, para o aprendizado de Dante pelos mundos do Além, unem-se a Graça e a Razão, a Fé e a Ciência, para que o homem possa realmente ser salvo da *selva oscura* na qual se perdera.

Desse modo, de posse da matéria artística da Antiguidade, Dante Alighieri elabora uma nova concepção do cosmo metafísico, no dizer de Curtius (1996), e reestrutura as crenças cristãs e pagãs para a criação de uma nova visão, e entenda-se a visão mística de uma realidade transcendente, na qual ambas as ideologias, o Cristianismo e o Politeísmo da Cultura clássica, compartilham e coexistem em um mesmo espaço em uma conjuntura de um mundo sobrenatural existente no além que se mostra, de certa forma, em virtude dessa união, como ambivalente e sincrético.

Tal ambivalência predomina, na Idade Média, como resultado da união de duas culturas, uma resultante dos eventos de uma Antiguidade Tardia, que se viu entre a herança de uma Antiguidade clássica e o futuro que se configurava pelo desenvolvimento do Cristianismo como religião de grande parte da população europeia e em franca expansão;

outra, do resgate de elementos da Antiguidade greco-romana e do imaginário popular, produto da disseminação dos preceitos do Cristianismo entre povos que ainda cultivavam suas próprias superstições e seus próprios deuses. Isso se verifica a partir da consideração de que o Cristianismo, para se firmar como uma religião que pudesse se estender pelas diversas regiões europeias, utilizou-se de elementos que faziam parte do conhecimento popular ou transformou outros, possibilitando uma transição em que o sincretismo entre esses fatores pudesse ser identificado por ambas.

Sobre esse período que antecedeu a Idade Média dos séculos XI ao XII, época em que a transição já estava configurada, o historiador Le Goff (2010, p. 112) defende a existência de um humanismo medieval anterior ao Humanismo tradicionalmente reconhecido no Renascimento:

o homem cristão medieval é o produto de uma violenta rejeição dessa ideologia antiga definida e condenada sob o nome de *pagãos*. Ao mesmo tempo, desde o início o cristianismo adota, cristianiza uma parte do pensamento antigo e, melhor ainda, uma parte das técnicas intelectuais, dos métodos de saber da Antiguidade, por uma leitura cristã que é uma das atividades essenciais da conversão dos homens e das mulheres ao cristianismo. Cite-se especialmente a introdução no ensino cristão dos métodos do ensino antigo e da concepção das *Artes liberais*. E o clérigo da Idade Média, que transmitirá essa ideia ao simples fiel, está persuadido de que a humanidade, tendo chegado à última das idades da vida e não cessando de declinar, não manterá e nem mesmo reconquistará uma parte de seus valores a não ser que reencontre uma parte do saber humano da Antiguidade. Assim, é possível falar de humanismo medieval, humanismo que combina os dois sentidos: valor do homem na criação e cultura da civilização antiga.

Poder-se-ia pensar que existe um equilíbrio de forças entre estas duas concepções de mundo na obra de Dante; no entanto, a perspectiva cristã apresenta-se como a dominante do ponto de vista da fé que eleva o homem à proximidade de Deus e à salvação da Humanidade, tendo como princípios os ensinamentos de Cristo. Princípios estes também retomados e nos quais estão embasados os julgamentos de valor que servem como escopo para a divisão dos personagens míticos citados entre os círculos do *Inferno*, os patamares do *Purgatorio* ou os céus do *Paradiso*.

A partir dessas considerações, tomando-se como princípio a ideia de que Dante Alighieri foi um homem não apenas filho de seu tempo, mas inovador quanto aos ideais de uma nova sociedade medieval humanista, na qual o saber antigo estava aliado aos preceitos da cristandade, e conjuntamente associado ao caráter de poeta-cristão ao qual chama a atenção o

estudioso De Sanctis⁵, referindo-se a ele como um “cristão em seu espírito e em sua letra, mas no qual já penetrava de todas as formas o mundo antigo”⁶ (1960, tradução nossa), este trabalho insere-se na busca pela elucidação de algumas das referências míticas da Antiguidade greco-romana elencadas na *Divina Comédia*, no que tange ao trabalho do poeta quanto ao entrelaçamento desses elementos míticos segundo a atribuição dos valores cristãos, com o intuito de realizar uma análise dos mecanismos intertextuais dos quais o poeta lança mão para configurar novos valores e engendrar novos significados em consonância com aqueles preceitos do Cristianismo e da própria sociedade medieval.

Para tanto, pois, é preciso compreender o que se entende por Mito e quais as concepções referentes à Mitologia serão consideradas para o desenvolvimento do estudo. Assim, o Capítulo 1 apresenta um percurso histórico, identificando as etapas pelas quais a definição e a utilização do Mito na sociedade tiveram lugar. Tal capítulo apresenta-se subdividido em virtude de uma transformação radical da forma como o elemento mítico era visto pelas sociedades que o tinham como preceitos de sua crença. Dessa forma, o primeiro sub-capítulo, intitulado “Mito e sociedade: da sacralidade ao advento da Filosofia” percorre a história do Mito desde a sua gênese, principalmente de acordo com Eliade (2007) e seus desdobramentos enquanto matéria sagrada para homens e mulheres da Antiguidade. Em se tratando desta segunda questão, no que se refere especificamente à sociedade Greco-Romana antiga, tomam-se como norteadores dessa identificação, os pressupostos de Vernant (1992), bem como os estudos de Jaeger (1986) para a compreensão da inserção desses Mitos em sua vida diária. A estes estudos unem-se também as considerações sobre o papel fundamental que as histórias míticas assumiram como matéria da arte dos poetas, evocando a definição de Jolles (1976), que define o Mito segundo suas características literárias designando-o como uma das “formas simples”.

No entanto, dentro da própria sociedade grega, o Mito transformou-se com o advento da Filosofia, passando a ser questionado do ponto de vista da racionalidade e não mais da crença. O modo como Homero e Hesíodo, os primeiros poetas a levarem para suas obras a matéria mítica, tratavam o Mito, altera-se nos poetas desta segunda fase para adequar-se a uma nova visão que a sociedade passa a ter em relação ao mundo que a cerca. Aqui também os estudos de Vernant (1972) são importantes e significativos para compreender essa passagem e para a elucidação de como ocorreu a transformação do pensamento da sociedade

⁵ DE SANCTIS, F. *Storia della Letteratura Italiana*. A cura di Giorgio Luti e Giuliano Innamorati. Firenze: Sansoni, 1960. Disponível em <http://www.classicitaliani.it/desan/desan03.htm> Acesso em 28 out 2010. Capítulo VIIa: La Commedia. Sem paginação.

⁶ “*cristiano nel suo spirito e nella sua lettera, ma dove già penetra da tutte le parti il mondo antico*”.

grega até a transmissão de sua cultura em razão da dominação realizada pela conquista dos territórios operada pela sociedade romana.

O segundo sub-capítulo denominado “Transformações do Mito: da Antiguidade Tardia à Idade Média cristã” tem como objetivo demonstrar as conseqüentes transformações sofridas pelo elemento mítico, agora sob a ótica do Cristianismo, de seita proscrita à religião oficial do Império Romano, com vistas às teorias de inspiração evemerista, ou seja, baseadas na obra *Historia Sagrada*, de Evêmero, que procuraram descaracterizar o Mito de sua sacralidade, ainda que tenham permanecido como matéria poética em um mundo dominado pela Igreja Católica, e a consolidação de seus motivos por meio da alegoria, da metáfora e do simbolismo, ingressando no imaginário cristão medieval e permanecendo ao longo do tempo na Arte representativa e literária em razão de sua utilização pelos artistas e poetas. Para o desenvolvimento destas conjecturas tomam-se como referentes os estudos de Curtius (1996), Le Goff (1994) e (1995); e Vauchez (1995).

O segundo capítulo abre-se com a retomada da vida e da obra de Dante Alighieri e as considerações realizadas têm como objetivo apresentar aspectos mais detalhados do que os já descritos até então e proporcionar uma visão panorâmica das etapas da viagem mística do personagem Dante, além de efetuar a relação dos personagens míticos encontrados durante o percurso de ascensão do poeta e demonstrar a variedade de Mitos distribuídos ao longo do poema.

Neste momento, convém destacar que se considera uma bipartição entre ambas as “*personas*”, e tomam-se como base os estudos de Calvino (1990) sobre a questão, quando o citado autor exemplifica o trabalho de Dante com as imagens e refere-se à diferenciação entre ambas as instâncias e, uma vez que, apesar de se acreditar que elementos da vida do poeta florentino fazem parte da estrutura do poema, estes integram sua obra como elementos artísticos que corroboram para a formação do aspecto crível da viagem pelos três reinos do Além.

Dante está falando das visões que se apresentam a ele (ao personagem Dante) quase como projeções cinematográficas ou recepções televisivas num visor separado daquela que para ele é a realidade objetiva de sua viagem ultraterrena. Mas para o poeta Dante, toda a viagem da personagem Dante é como essas visões; o poeta deve imaginar visualmente tanto o que seu personagem vê, quanto aquilo que acredita ver, ou que está sonhando, ou que recorda, ou que vê representado, ou que lhe é contado, assim como deve imaginar o conteúdo visual das metáforas de que se serve precisamente para facilitar essa evocação visiva. (Calvino, 1990, p. 99).

Sobre essa questão, também Contini (1999, p. 35, tradução nossa) se posiciona sobre este aspecto ao citar o estudioso Charles Singleton a respeito do “eu” que assume a voz do poema:

[...] logo no “eu” de Dante convergem o homem em geral, sujeito do viver e do agir, e o indivíduo histórico, titular de uma experiência determinada *hic et nunc*, em um certo espaço e um certo tempo; Eu transcendental (com maiúscula), diremos hoje, e “eu” (com minúscula) existencial. Também gramaticalmente, ressalta Singleton, [...] à “nossa vida”, vida daquele “eu”, que é nós, se opõe “me encontrei”, ação daquele “eu” que é apenas eu. [...] primeiro, um eventual divórcio linguístico, isto é, uma separação externa dos dois planos; depois, uma radical conexão cultural, uma união com os precedentes e com as autoridades (“Enéas não sou, nem Paulo”). Ora, também o duplo plano tem já uma sanção institucional, consistente na oposição do sentido literal, aquele relativo ao eu histórico, e sentido espiritual ou místico, aquele relativo ao eu que é todo homem.⁷

O terceiro capítulo propõe-se à discussão de alguns dos significados que podem ser apreendidos a partir da análise da inserção dos personagens míticos da Antiguidade Greco-Romana em meio aos demais personagens que compõem a obra. No entanto, em virtude do grande número de citações presentes no poema, foram escolhidos alguns Mitos para este estudo. Dessa forma, em “A descida aos infernos e a ascensão aos céus: o percurso de um herói humano”, o foco da análise recai sobre o macrocosmo da viagem mítica aos mundos do além e tem como objetivo elucidar os diálogos intertextuais realizados pelo poeta com algumas obras que tratam deste tema, buscado compreender o papel do próprio personagem Dante nesse percurso.

Já em “Heróis em xeque”, serão abordadas as qualidades dos heróis míticos, uma vez que o herói humano, identificado como Dante-personagem, aquele que recebe a missão divina de levar a mensagem da salvação à Humanidade, ter-se-ia apresentado no capítulo anterior, instaurando, para tanto, os parâmetros para uma identificação positiva da conduta que um verdadeiro herói deveria ter. Destaca-se, em seguida, a figura de Ulisses e sua “queda” em

⁷ “[...] dunque nell’<io> di Dante convergono l’uomo in generale, soggetto del vivere e dell’agire, e l’individuo storico, titolare d’u’esperienza determinata *hic et nunc*, in un certo spazio e in un certo tempo; Io trascendentale (con la maiuscola), diremmo oggi, e <io> (con la minuscola) esistenziale. Anche grammaticalmente, rileva Singleton, [...] à <nostra vita>, vita di quell’ <io> che è noi, si oppone <mi ritrovai>, azione di quell’ <io> che è solo io. [...] prima, un eventuale divorzio linguistico, cioè una separazione esterna dei due piani; poi, una radicale connessione culturale, una saldatura coi precedenti e le autorità (<Io non Enèa, io non Paulo sono>). Ora, anche il doppio piano há già una sanzione istituzionale, consistente nell’opposizione di senso letterale, quello relativo all’io storico, e senso spirituale o místico, quello relativo all’io che è ogni uomo.”

oposição ao heroico Ulisses da epopeia de Homero. Neste sub-capítulo pretende-se contrapor ambas as figuras e ressaltar suas características.

Em “Funções monstruosas: os seres ctônicos e suas tarefas punitivas”, a análise recai sobre as funções exercidas pelos seres monstruosos citados no *Inferno*, e mais especificamente versa sobre os trabalhos desempenhados por Minos, Cérbero, Minotauro, os Centauros, as Harpias e Gerión e quais suas implicações dentro da construção poética dantesca.

No sub-capítulo seguinte, “Comparação por analogia: a retomada dos Mitos para explicar um evento”, o mote central é a relação entre a visão do personagem Dante com as referências aos Mitos citados que são utilizados para a criação de uma síntese paradigmática na qual a analogia dessas representações serve para que aqueles que o “leem” possam compreender o que acontece diante de seus olhos. Essa relação dar-se-ia pela substituição da descrição do que ocorre por seu correlato mítico em uma evocação do conhecimento comum do Mito e, conseqüentemente, a absorção dos fatos contados. Neste ponto, investiga-se em que ponto a intertextualidade levada ao grau da associação entre duas situações serve como fonte de identificação das cenas descritas e quais as suas implicações interpretativas.

No percurso pela montanha do *Purgatorio*, no patamar dos soberbos ou orgulhosos, Dante percebe que os exemplos das virtudes e seus opostos estão dispostos em gravações na rocha, imortalizados e visíveis aos penitentes. Este é o tema de “Catedral da redenção: as imagens exemplares do Purgatório”. Nesta etapa da viagem, Dante tem diante de si as imagens de Mitos greco-romanos que compõem um verdadeiro mosaico no início de sua subida pela encosta da montanha. O objetivo da análise liga a disposição dessas figuras ao sentido que evocam no imaginário de uma sociedade medieval na qual a educação era predominantemente transmitida pelas imagens, tanto as visíveis em construções ou obras de Arte, quanto as mentais, sugeridas por engenhosos jogos de palavras.

Com o objetivo, portanto, de identificar as implicações decorrentes da inserção dos Mitos greco-romanos no poema de Dante Alighieri e tendo sido feita uma escolha de algumas dentre as diversas citações encontradas, o presente trabalho passa a traçar um percurso a partir das primeiras manifestações míticas e suas aplicações dentro da sociedade grega, em busca de uma compreensão da influência da Filosofia e da Cristandade sobre a caracterização do Mito greco-romano e, a partir destas considerações, debruça-se sobre a elucidação de alguns dos processos de retomada desses Mitos na construção da significação da obra *Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

Para tanto, inicia-se conceituando Mito, para depois localizá-lo no âmbito da sociedade grega em sua evolução e em suas transformações ao longo da História; em seguida, consideram-se suas transformações na sociedade a partir do advento do Cristianismo e sua influência nas correntes do pensamento da Idade Média, localizando, então, a obra de Dante no contexto da sociedade medieval, e, enfim, serão tecidas as análises acerca da retomada do Mito pelo poeta e as novas significações que possam ser depreendidas por meio dos procedimentos intertextuais realizados e de suas possíveis interpretações.

1. PERCURSO HISTÓRICO: O QUE É MITO?



(Ilustração de Gustave Doré, 1851-1868)

*“Colà diritto, sovra ‘l verde smalto,
mi fuor mostrati li spiriti magni,
che del vedere in me stesso m’essalto.*

*I’ vidi Elettra con molti compagni,
tra’ quai conobbi Ettòr ed Enea,
Cesare armato con li occhi grifagni.*

*Vidi Cammilla e la Pantasilea;
da l’altra parte vidi ‘l re Latino
che con Lavina sua figlia sedea.”*

(Inferno, Canto IV, v. 118-126)

1. PERCURSO HISTÓRICO: O QUE É MITO?

1.1. Mito e sociedade: da sacralidade ao advento da Filosofia

Algumas considerações sobre o que é Mito e de que maneira os gregos o viam e a sua sociedade, bem como a decadência desse conceito como prerrogativa de sua organização, são necessárias a partir desse momento.

A palavra *Mito* vem do grego, *mythos*, e deriva de dois verbos, o primeiro, *mythyo* (contar, narrar, falar algo para os outros); e o segundo, *mytheo* (conversar, contar, anunciar, nomear, designar).

Para Eliade (2007, p. 11) “o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares”, e em busca de uma definição que pudesse ser, ao mesmo tempo, ampla e próxima à realidade das sociedades que o tinham como elemento tradicional, o especialista afirma que “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio” (ELIADE, 2007, p. 11), ou seja, é uma história que foi ou é sagrada para algum povo em determinada ocasião. Afirma ainda que as sociedades arcaicas tinham no Mito “uma ‘história verdadeira’ e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo.” (ELIADE, 2007, p.07).

Eliade (2007) vai além ao definir características distintivas desse relato, reconhecido como o Mito, no qual há a narração de 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”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. [...] Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. (ELIADE, 2007, p. 11, grifo do autor).

O estudioso citado denomina “Entes Sobrenaturais” aos personagens em ação no Mito, que podem resultar em outros Entes Sobrenaturais, em estados da natureza ou seres

inanimados e, ainda, em tradições ou rituais da própria sociedade. A partir destas considerações Grassi (s/d, p. 75) destaca que “daqui se depreende que o mito coordena em uma unidade original e englobante a multiplicidade dos fenômenos naturais, formando assim um cosmos perfeito. O mito é o princípio ordenador imóvel num tempo imperecível e perenamente presente” e revela “os elementos eternamente consistentes da existência humana [...]” (GRASSI, s/d, p. 75).

É preciso chamar a atenção para o caráter sagrado que envolve essas histórias. Essa sacralidade lhes conferia o *status* de “realidade”, uma vez que o Mito da Criação do Mundo encontra na existência do mundo o seu correlato; pois, se o mundo existe de fato, em algum momento ele foi criado, ou a partir do Caos, como ocorria na tradição greco-romana:

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,
solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.

Do Caos Érebo e Noite negra nasceram.
Da Noite aliás Éter e Dia nasceram,
gerou-os fecundada unida a Érebo em amor.

Terra primeiro pariu igual a si mesma
Céu constelado, para cercá-la toda ao redor
E ser aos Deuses venturosos sede irresvalável sempre.

(HESÍODO, 2009, p. 109, v. 116-128)⁸

ou a partir do corpo de uma outra divindade, como na tradição nórdica, que acreditava que cada elemento da natureza teria se originado dos membros do gigante Ymir:

⁸ Da tradução de Jaa Torrano, do original grego:

Ἦτοι μὲν πρότιστα Χάος γένετ' ἀντὰρ ἔπειτα
Γαῖ' εὐρύστερνος, πάντων ἔδος ἀσφαλὲς αἰεὶ
ἀθανάτων οἱ ἔχουσι κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου,
[Τάρταρά τ' ἠερόεντα μυχῶ χθονὸς εὐρυοδείης,]
ἠδ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι,
λυσιμελής, πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων
δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν.

Ἐκ Χάεος δ' Ἐρεβός τε μέλαινά τε Νύξ ἐγένοντο.
Νυκτὸς δ' αὖτ' Αἰθήρ τε καὶ Ἡμέρη ἐξεγένοντο,
οὓς τέκε κυσαμένη Ἐρέβει φιλότητι μιγεῖσα.

Γαῖα δέ τοι πρῶτον μὲν ἐγείνατο ἴσον ἑωυτῇ
Οὐρανὸν ἀστερόενθ', ἵνα μιν περὶ πᾶσαν ἔργοι,
ὄφρ' εἴη μακάρεσσι θεοῖς ἔδος ἀσφαλὲς αἰεὶ.

Os três irmãos divinos (Odin, Vili e Vê) matam o gigante Ymir, cujo sangue engole a raça dos gigantes, com exceção de Bergelmir e os seus. Os deuses transportam o corpo de Ymir para o meio do Ginnungagap, onde sua carne forma a terra; seu sangue, as águas; seu crânio, o céu; seus ossos, as montanhas; seus cabelos, as árvores, etc. Os astros, cujo movimento é regulado pelos céus, são as fagulhas que escapam de MunsPELL. No meio da terra circular, cercada por um grande oceano, os deuses construíram um cercado com as sobancelhas de Ymir: Midgardh, destinado a ser habitado pelos homens, que foram criados pouco depois. (ELIADE e COULIANO, 2009, p. 154).

ou ainda, segundo a vontade de uma divindade não criada, ou seja, existente desde sempre, a qual, por meio de seu desejo e do poder da sua palavra, fez nascer os elementos do mundo, como nas tradições que compartilham o livro tido como aquele que narra a Criação do Mundo e do Homem, salvo as proporções de cada cultura, pertencente ao *Antigo Testamento*, o *Gênesis* para o Cristianismo e, à *Torá*, o *Livro da Criação* ou *Bereshit*, para o Judaísmo. Toma-se como exemplo o *Gênesis*, parte integrante da *Bíblia* canônica⁹ do Cristianismo:

No princípio, Deus criou o céu e a terra. A terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o abismo e um vento impetuoso soprava sobre as águas. Deus disse: “Que exista luz!” E a luz começou a existir. [...] Deus disse: “Que as águas que estão debaixo do céu se juntem num só lugar, e apareça o chão seco.” E assim se fez. E Deus chamou ao chão seco “terra”, e ao conjunto das águas “mar”. (Gn 1, 1-3; 9-10).

Assim, como cada sociedade tem seu Mito de criação, cada qual segue a “sua verdade” a respeito da existência do mundo em que vive. E, como tal, cada povo transmitia às gerações que se sucediam, as histórias que compunham sua tradição mítica.

Para complementar o exposto e parafraseando o estudioso Jolles (1976), tem-se o Mito como uma das nove “formas simples” por ele apresentadas: legenda ou lenda, saga, adivinha, ditado, caso, memorável, chiste, conto e, finalmente, mito. Tais “formas simples” são as

⁹ “O cânon cristão levou cerca de quatro séculos para constituir-se. Consiste nos 27 livros chamados Novo Testamento (em oposição ao Tanakh judaico ou Antigo Testamento): quatro Evangelhos (Marcos, Mateus, Lucas e João), os Atos dos Apóstolos (atribuídos ao redator do *Evangelho segundo Lucas*, que seria discípulo do Apóstolo Paulo), as epístolas dos Apóstolos (catorze atribuídas a Paulo, uma a Tiago, duas a Pedro e uma a Judas) e, finalmente, o Apocalipse (Revelação) atribuído a João. Em toda essa literatura, o Antigo Testamento frequentemente é interpretado de forma alegórica, como profecia da vinda do messias Jesus Cristo. A bem da verdade, sua inclusão no cânon cristão chocou-se inicialmente com a resistência do teólogo Marcião Sinope (c. 80-155).” (ELIADE e COULIANO, 2009, p. 101). No entanto, acusado de ser inimigo da religião, suas idéias são rejeitadas e desconsideradas uma vez que a ortodoxia cristã da época não pretendia “renunciar à herança bíblica, que serve de prefiguração da salvação iniciada pelo sacrifício de Jesus Cristo, mas também como legitimação do surgimento e da missão histórica de Jesus.” (ELIADE e COULIANO, 2009, p. 104).

manifestações literárias da intervenção da linguagem na interpretação dos elementos do universo, vinculando-os a uma tradição já existente ou remodelando-os para alterá-la. O Mito é, pois, definido como estreitamente ligado à religião de um povo, na qual o homem criava seus deuses a sua imagem e semelhança e está fundamentalmente associado às narrativas orais e à figura do rapsodo, que narrava a história, e que desempenhava o papel de portador de uma verdade aos homens que acreditavam na autenticidade daquilo que era narrado.

Literatura anterior à literatura, nem verdadeira, nem fictícia, pois exterior ao mundo empírico, embora mais nobre do que ele, o mito tem uma outra particularidade: como seu nome indica, é um relato, porém anônimo, que se pode recolher ou repetir, mas do qual não se poderia ser o autor. O que os pensadores racionalistas, a partir de Tucídides, interpretarão como uma “tradição” histórica, como uma lembrança que os contemporâneos dos acontecimentos transmitiam aos seus descendentes. Antes de ser assim mascarado em história, o mito era outra coisa: consistia não em comunicar o que se tinha visto, mas em repetir o que “se dizia” dos deuses e dos heróis. (VEYNE, 1984, p. 34).

Sendo assim, “a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria” (ELIADE, 2007, p. 13) e nesse sentido o homem comporta-se “como ser humano plenamente responsável [quando] imita os gestos exemplares dos deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma simples função fisiológica, como a alimentação, quer de uma atividade social, econômica, cultural, militar etc.” (ELIADE, 2008, p. 87). E uma vez que os homens criavam seus Mitos, transmitiam-nos também, e os vivenciavam em sua realidade diária, pois “o homem das sociedades arcaicas se proclama o resultado de um certo número de eventos míticos.” (ELIADE, 2007, p. 16). Consequentemente, também é importante destacar que, segundo Frye (2004, p. 63)

Mitologia não é um *datum* (dado, dádiva), mas um *factum* (fato, obra) da existência humana: pertence ao mundo da cultura e da civilização que o homem construiu e onde ainda habita. Da mesma forma que um deus é uma metáfora que identifica uma personalidade com um elemento da natureza, mitos solares, ou estelares, ou da vegetação podem sugerir uma forma primitiva de ciência. Mas o interesse real do mito é o de traçar uma circunferência em torno de uma comunidade humana e olhar ali dentro para aquela comunidade; não é o de indagar sobre as operações da natureza.

Portanto, era por meio de seus Mitos que o Homem conhecia seu próprio lugar no mundo, construindo-o ao seu redor, povoando-o com deuses e forças sobrenaturais e direcionando-se ao encontro com o sagrado, de sua própria existência e a da natureza, em busca de uma compreensão mais profunda de sua comunidade.

O mito sempre teve um aspecto explicativo ou etiológico. Tradicionalmente, os mitos têm explicado fenômenos como a morte, a mudança das estações, o movimento do Sol e da Lua e a origem do Universo e da própria vida. Também têm servido de base para rituais destinados a preservar uma relação adequada entre a humanidade e o misterioso desconhecido. Para o antropólogo ou o sociólogo, os mitos revelam a natureza das culturas. Para muitos psicólogos e mitologistas modernos, os mitos revelam o funcionamento interno do psiquismo humano. [...] De acordo com a abordagem universalista, os mitos poderiam ser considerados as expressões mais básicas de um aspecto definidor da espécie humana – a necessidade e capacidade de compreender e contar histórias que reflitam nossa compreensão, quer conheçamos os fatos reais, quer não. (LEEMING, 2004, p. 09-10).

Para a realização desse encontro com os valores míticos de sua tradição, o Homem se valia do ritual, meio pelo qual ele entrava em contato com os mistérios de sua religião e podia reviver os “eventos míticos” dos quais fazia parte, mesmo que indiretamente, porque os vivenciava em segundo plano, imitando os protagonistas do Mito original. Dessa maneira, apropriava-se da sabedoria destinada a ele e a transmitia aos demais. No entanto, essa vivência da tradição mítica torna-se “uma experiência verdadeiramente ‘religiosa’” (ELIADE, 2007, p. 22) quando, ao colocar-se ao lado de seus antepassados míticos,

o indivíduo [...] deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento *teve lugar pela primeira vez*. É por isso que se pode falar no ‘tempo forte’ do mito: é o Tempo prodigioso, ‘sagrado’, em que algo de *novo*, de *forte* e de *significativo* se manifestou plenamente. (ELIADE, 2007, p. 22, grifo do autor).

Essa plenitude implica evolução dos próprios ritos em que essa experiência ocorre e o desenvolvimento de outros Mitos relacionados aos primeiros, com o objetivo de explicar novos eventos vividos pela sociedade.

Algo muito comum, principalmente, se considerarmos que

grandes mitologias do politeísmo euro-asiático, que correspondem às primeiras civilizações históricas, denotam um interesse cada vez maior pelo que se passou *após* a Criação da Terra, e mesmo após a criação (ou aparecimento) do homem. A ênfase recai agora sobre aquilo que *aconteceu* aos deuses, e não mais sobre aquilo que eles *criaram*. (ELIADE, 2007, p. 99, grifo do autor),

levando ao desenvolvimento de histórias ainda mais complexas e voltadas para diversas áreas da vida cotidiana, estando presentes desde o nascimento até a morte do indivíduo e, ainda, para além dela, fornecendo explicação sobre o que esperar para a vida além da morte. Então, em muitas sociedades, cabe aos sacerdotes escolhidos pelos deuses legitimar ou atestar os novos Mitos que passam a fazer parte de sua cultura e, como antes, os rapsodos as transportavam, transmitiam e mantinham para a posteridade.

Encontrando sua forma de manutenção mais eficaz pela escrita, justamente por estar pleno de significados simbólicos, o Mito permaneceu como objeto artístico para poetas e artistas ao longo do tempo. É também em razão dessa evolução dos Mitos e, conseqüentemente, uma evolução das sociedades que

as grandes mitologias – consagradas por poetas como Homero e Hesíodo [...] são cada vez mais solicitadas a narrar os *gesta* dos Deuses. E, em determinado momento da História, sobretudo na Grécia e na Índia, mas também no Egito – uma elite começa a perder o interesse por essa *história divina* e chega (como na Grécia) a não acreditar mais nos mitos, embora pretendendo ainda acreditar nos *deuses*. (ELIADE, 2007, p. 100, grifo do autor).

Isso denota um processo de desmitificação ocorrido nessas sociedades, como se verá mais adiante, marcando o percurso do Mito enquanto caráter sagrado, que antes norteava os ritos da religião politeísta, e para tanto, destaca-se a civilização Greco-Romana, tomando-se ambas as culturas em conjunto por terem pontos em comum que as une estreitamente, e verificando que também nelas deu-se a mesma transformação do pensamento; até a formação de uma perspectiva de cunho racionalista e filosófico no trato das entidades vistas como sobrenaturais ou míticas, uma vez que, para os gregos, de acordo com Veyne (1984, p. 11), “o mito era um motivo de reflexões sérias”.

O desenvolvimento de sua Mitologia, no entanto, levou séculos para se concretizar e sofreu a influência de vários povos ao longo desse tempo. Dentre estes, os principais são: os minóicos ou cretenses, principalmente com a contribuição das figuras de deusas femininas, deusas-mães e divindades ligadas à terra e à fertilidade e os micênicos, que dominaram os

anteriores e foram responsáveis pela alteração da religião matriarcal para uma religião predominantemente patriarcal, na qual o deus central do culto era Zeus¹⁰. Como destaca Leeming (2004, p. 43):

a religião ou religiões associadas aos gregos antigos produziram a mitologia mais complexa e sofisticada do mundo. Em geral, os mitos gregos são lidos como histórias individuais. [...] na verdade, a mitologia grega é uma saga única da imaginação popular e de muitos autores talentosos, composta pouco a pouco, na qual os personagens e eventos, desde os primórdios do tempo imaginado, inter-relacionam-se numa rede complexa que toca em todos os aspectos concebíveis da experiência humana.

O homem grego estava intimamente ligado aos seus deuses e, segundo Vernant (1992, p. 15), estes haviam sido criados junto com o mundo, ligados às Potências naturais e dotados de atributos humanizados, capazes de serem compreendidos pelo homem e cultuados por ele. Cultuar os deuses era cultuar o elemento divino do próprio mundo em que viviam.

Os deuses gregos não são pessoas mas Potências. O culto os honra em virtude da extrema superioridade do seu estatuto [...]. Constituem uma raça que, ignorando todas as deficiências que marcam as criaturas mortais com o selo da negatividade — fragilidade, fadiga, sofrimento, doença, transpasse —, encarna não o absoluto nem o infinito mas a plenitude dos valores que constituem o prêmio da existência sobre esta terra: beleza, força, juventude eterna, esplendor permanente da vida. (VERNANT, 1992, p. 15).

¹⁰ Algo comum entre os povos que dominavam uma determinada região, era a associação de seus deuses com aqueles que já faziam parte do panteão mítico dos povos dominados em uma busca mais eficaz de aproximação e dominação cultural. Na Grécia não foi diferente. No entanto, ao invés de uma supressão dos Mitos, o que houve foi um enriquecimento dos temas e uma união entre os deuses estrangeiros com aqueles que já existiam, e algumas vezes, também possibilitaram que houvesse a formação de famílias e a instauração de parentescos entre esses deuses. Um dos Mitos mais conhecidos, talvez, e uma das grandes contribuições dos Mitos cretenses para a Mitologia Grega envolve a presença do touro. Em Creta, o touro figurava tanto como personificação de um deus, quanto vítima sacrificial, e era a forma que Zeus cretense utilizara para seduzir Europa e ser pai do primeiro Minos, designação tradicional do rei. Ritualisticamente, o rei-sacerdote era simbolizado por um emblema de touro. Com a invasão micênica, tal Mito foi desenvolvido, e Minos, também filho de Zeus e Europa, foi um grande rei de Creta. Sua esposa, Pasífae, uniu-se a um touro branco, enviado por Poseidon, e deu à luz o Minotauro, que em dado momento, foi derrotado por Teseu. “A derrota do Minotauro pelo herói grego Teseu talvez sirva de tradução metafórica da intervenção dos micênicos falantes de grego em Creta, por volta de 1450 a. C.” (LEEMING, 2004, p. 47). Além disso, sua morte encerrava anos de submissão da Grécia em relação à Creta e colocava um fim aos pagamentos de tributos que aquela enviava para a ilha cretense. É possível compreender que o Mito tornava-se o meio pelo qual a própria história de dominação ou libertação entre os povos poderia ocorrer e creditava tal transformação, principalmente, à intervenção dos deuses e dos heróis.

Cada cidade ou região dava ao culto de seus deuses uma característica e seus rituais traduziam seu modo de pensar e agir. Era um reflexo da vida cotidiana, social e familiar. Também não havia livros que normatizassem o culto nem profetas que o determinassem. Cada culto era organizado segundo os preceitos e necessidades da comunidade. As histórias eram contadas e recontadas desde a infância e tornavam-se parte da configuração total do mundo pelo homem grego e estavam intrinsecamente ligadas a sua posição frente ao mundo e à sociedade, ou seja, eram um componente de sua tradição cultural e de sua própria vida, como afirma Leeming (2004, p. 53), “os mitos não eram necessariamente doutrinários, em nenhum sentido. Faziam parte de uma herança espiritual comum, ensinada às crianças pelas mulheres da família”.

Os poetas, como já mencionado, foram os personagens fundamentais para a divulgação dos Mitos. As histórias eram contadas pelos rapsodos, que viajavam pelas regiões da Grécia, em banquetes, jogos, praças, e festas públicas, e possibilitavam aos ouvintes entrar em contato com uma grande diversidade de narrativas, levando-as do meio particular em que estavam inseridas, ou da propriedade da elite culta, para o homem comum gerando assim a “memória social”. E sobre esses poetas ou rapsodos estão relacionadas as modalidades de crença e fé demonstradas pelo povo que os ouvia. Num primeiro momento, a crença no Mito baseava-se na fé daquele que relatava o Mito, pois, “o mito era uma informação adquirida sobre a fé de outrem. Eis o que foi a primeira atitude dos gregos diante do mito; nesta modalidade de crença, eles estavam em estado de dependência da palavra de outrem.” (VEYNE, 1984, p. 39). Acreditava-se no compromisso assumido por esses poetas na transmissão de uma “verdade”, de algo no qual se poderia confiar, uma vez que eles não tinham nenhum motivo para mentir a respeito dos mistérios que envolviam o mundo dos deuses e dos homens. Eram, pois, ensinamentos transmitidos e que se fixaram na sociedade através das gerações, e, tal como afirma Vernant (1992, p. 23), “é na poesia, pela poesia, que se exprimem e se fixam, revestindo uma forma verbal fácil de memorizar, os traços fundamentais que, para além dos particularismos de cada cidade, fundam, para o conjunto da Hélade, uma cultura comum”.

Dentre os poetas da antiga Grécia, dois se destacaram como os grandes divulgadores dos Mitos: Homero¹¹ e Hesíodo. Suas obras, a *Ilíada* e a *Odisséia*, do primeiro; *Teogonia* e

¹¹ Sobre as controvérsias a respeito da autoria dessas obras épicas e a existência de Homero, Leeming (2004, p. 51-52) destaca que “a debatidíssima questão homérica deixa claro que talvez nunca tenha existido um único poeta chamado Homero. O fato de tantos lugares o terem como filho – Quios, Atenas ou a Ásia Menor jônica, para mencionar apenas alguns – faz dele, de certo modo, propriedade de toda a Grécia. É muito provável que a obra de Homero – especialmente a epopeia da errância, a

Os trabalhos e os dias, do segundo, formaram as bases sobre as quais os escritores posteriores fundamentaram seus escritos¹². Entre os dois, Homero é considerado, ainda, o pai da educação grega, pois, segundo Curtius (1996, p. 71):

a literatura faz parte da “educação”. Por quê, e desde quando? Porque os gregos encontraram num poeta o reflexo ideal de seu passado, de sua existência, do mundo de seus deuses. Não possuíam livros sacros nem castas sacerdotais. Sua tradição era Homero. Já no século VI era um clássico. Desde então a literatura é disciplina escolar, e a continuidade da literatura européia está ligada à escola. A educação é portadora da tradição literária: estado de coisas que pertence à característica européia, mas à qual não está essencialmente condicionado. A dignidade, a independência e a função educadora da literatura foram estabelecidas por Homero e sua influência. Poderia ter sucedido diferentemente. No judaísmo, o discípulo aprende a “lei”, e os livros de Moisés não são um poema. Entretanto, o que os gregos fizeram, os romanos repetiram. Um dos principais poetas de Roma, Lívio Andrônico (segunda metade do século III), traduz para as escolas a *Odisséia*. Seus contemporâneos Névio e Ênio criam epopéias nacionais que podiam fazer as vezes da *Ilíada*. Mas só Virgílio escreveu uma epopéia nacional romana de transcendência universal que, por seu tema e por sua forma, se filia a Homero. Tornou-se um clássico. A Idade Média adotou, da Antiguidade, a tradicional ligação da epopéia com a escola. Apegou-se à *Eneida* e pôs-lhe ao lado as epopéias bíblicas, que exteriormente imitavam Virgílio, mas não podiam superá-lo. A leitura delas é um tormento. Virgílio transformou-se na espinha dorsal do ensino do latim.

Jaeger (1986, p. 43) destaca que, para os gregos, essa ligação entre o poeta e o educador era anterior ao registro escrito dos temas épicos. A transmissão oral dos preceitos

Odisséia – tenha sido produto, pelo menos em parte, das migrações jônicas, até mesmo com certa influência oriental, indicada pelo tratamento simpático, em certos momentos, dado aos troianos na *Ilíada*. Quer a *Ilíada* e a *Odisséia* tenham sido compostas por dois Homeros, por apenas um ou por todo um grupo de aedos homéricos dos séculos VII e VI a.C., escritos pelos homéridas (Filhos de Homero), e com as obras de Hesíodo – especialmente sua história da criação na *Teogonia* – são os livros-fonte sobre grande parte do que conhecemos da mitologia grega do período arcaico pré-clássico. O próprio Homero tornou-se rapidamente parte da mitologia grega, como um misterioso bardo cego, admirado por todo o mundo antigo.”

¹² “Os gregos do período clássico posterior usaram Homero, os hinos homéricos e Hesíodo como fontes de história nas escolas, e o *corpus* da mitologia grega continuou a crescer e a se tornar mais complexo, especialmente no século V a.C., nas mãos dos grandes dramaturgos atenienses Ésquilo, Sófocles, Eurípidas e Aristófanes, bem como do poeta Píndaro. Ao falarmos de mitologia grega, em geral nos referimos ao material acumulado que devia ser do conhecimento de Aristóteles e Alexandre, o Grande, no início do chamado período helenístico, no século IV a. C., com alguns acréscimos de personalidades literárias posteriores, como Apolônio de Rodes e Apolodoro, cujas obras muito devem às histórias narradas por Ferécides de Leros, historiador do início do século V a. C. Todavia, convém notar que, até o período helenístico, no qual Apolodoro, Higino, Diodoro Siciliano e outros reuniram mitos como um exercício mais intelectual do que religioso, não havia nenhuma compilação isolada da mitologia grega que pudesse comparar-se, por exemplo, à Bíblia ou aos Vedas e outras coletâneas da Índia.[...] Se havia uma fonte canônica em algum sentido, ela devia se centrar nas obras antigas de Homero, dos homéridas e de Hesíodo.” (LEEMING, 2004, p. 53).

sagrados efetuados pelos rapsodos ou pelos poetas era uma tradição grega desde a origem de sua civilização. A conduta ideal de cada cidade e de cada cidadão deveria pautar-se de acordo com os ensinamentos presentes na poesia épica.

Assim,

o mais antigo dos dois poemas, mostra-nos o predomínio absoluto do estado de guerra, [...] a *Iliada* fala-nos de um mundo situado num tempo em que domina exclusivamente o espírito heróico da *areté*¹³, e corporifica este ideal em todos os seus heróis [...]. A *Odisséia* pinta a existência do herói depois da guerra, as suas viagens aventurosas e a sua vida caseira como a família e os amigos, inspira-se na vida real dos nobres do seu tempo e projeta-a com ingênua vivacidade numa época mais primitiva. (JAEGER, 1976, p. 29).

A nobreza descrita na poesia épica era o modelo da *areté* e destinada como fator de busca pela excelência que deveria ser empreendida também, não só pelos nobres guerreiros, mas por todos os gregos.

Uma dessas principais características distintivas era a honra. A honra guerreira era provada especialmente pela distinção na guerra em confronto com os outros guerreiros. O guerreiro devia destacar-se frente ao seu inimigo em combate singular e também diante de seus próprios companheiros por meio de seu posicionamento e caráter, ou seja, não apenas a sua habilidade guerreira, mas a capacidade moral e racional deveria ser reconhecida pelos demais.

Esse era o herói ideal, tal como descrito por Homero e simbolizado pela *Paidéia* grega. Os heróis homéricos estavam sempre em busca da excelência guerreira. O reconhecimento de seu valor era feito principalmente por seus pares. Dessa forma, quanto mais reconhecido e valorizado entre os outros guerreiros, tanto mais honrado seria o herói. Assim, os guerreiros ansiavam em provar seu valor, num desejo insaciável por merecer o favor dos seus e dos deuses.

Mas o ponto de vista grego começou a mudar com o surgimento da *pólis* grega. Nessa época, a palavra e a escrita tornaram-se instrumentos da política e sua correta utilização marcou a distinção da autoridade, do comando e da soberania: “A palavra não é mais o termo ritual, a fórmula justa, mas o debate contraditório, a discussão, a argumentação”. (VERNANT, 1972, p. 34).

¹³ *Areté*: comumente traduzido como “virtude”, “ideal cavaleiresco”, “conduta cortês” e “heroísmo guerreiro”. “É no conceito de *areté* que se encontra o ideal da evolução dessa época”. (JAEGER, 1986, p.18).

A partir da necessidade do debate e de sua eficácia dentro do novo conceito de sociedade, surgiram estudiosos que dedicariam sua vida às pesquisas das fórmulas corretas da retórica e da oratória, como, por exemplo, Aristóteles, “*l maestro di color che sanno*” (*Inferno*, Canto IV, v. 131)¹⁴, que em sua *Poética* incentiva a utilização do Mito como elemento da Arte e a transformação dos mesmos para atingir o objetivo proposto pela própria obra do artista, divertir, informar, dar a conhecer os eventos e mistérios da história e, principalmente, possibilitar a catarse¹⁵ do público.

A democratização desses debates abriu caminho para o acesso livre de cada indivíduo e tornou público o culto aos deuses e ao mundo espiritual. O culto antes fechado e reservado à aristocracia passou a ser de interesse comum de toda a sociedade.

Com a escrita das leis, permitindo que todos os cidadãos também tivessem conhecimento das decisões tomadas pelos magistrados e com suas participações ativas no processo, todos os outros ramos da vida pública, os costumes, as tradições, os Mitos, os cultos e os rituais passaram a ser tema das discussões na *Ágora*, a praça pública.

O homem heroico, idealizado pela poesia épica, modelo de uma aristocracia dominante, cedeu espaço à coletividade. O herói que se destacava era visto como desonra para todo o grupo e era, portanto, apartado da glória da *polis* e não era merecedor da vitória. Em contrapartida, o guerreiro que se mantinha junto aos outros em disciplinada e rígida formação militar era valorizado, pois, “a virtude guerreira é feita de *sophosyne*: um domínio completo de si, um constante controle para submeter-se a uma disciplina comum, o sangue frio necessário para refrear os impulsos instintivos que correriam o risco de perturbar a ordem geral da formação”. (VERNANT, 1972, p. 44).

Toda a sociedade voltou-se para os princípios da austeridade e comedimento, reserva e moderação dos atos e dos sentimentos, tendo a razão como mola propulsora dos mais diversos setores da vida em comum, desde as leis e cultos, à educação e à vida familiar. A partir de então, a figura do Sábio começou a influenciar o pensamento social da coletividade, com o intuito de fornecer uma verdade racional das coisas do mundo ainda que inacessível à grande parte da população. A Filosofia surgiu, assim, do paradoxo entre os mistérios iniciáticos e da publicidade das discussões da *Ágora*; entre os questionamentos sobre o insondável e a

¹⁴ Na tradução de Ítalo Eugenio Mauro: “mestre de todo homem de saber” (p. 47). Essa tradução será utilizada para todos os versos da *Divina Comédia* constantes desse trabalho.

¹⁵ “Catarse: *sf.* ‘purgação, purificação, limpeza’, ‘(Psic.) efeito salutar provocado pela conscientização de uma lembrança fortemente emocional e/ou traumatizante, até então reprimida’; ‘(Teat.) o efeito moral e purificador da tragédia clássica’. [...] Deriv. do gr. *katharsis* ‘purificação’.” (CUNHA, 2010, p. 136).

racionalização do culto. Mas, por muito tempo ainda, a Filosofia valeu-se do Mito como matéria de análise e ao mesmo tempo não se dissociou inteiramente dele, uma vez que seu início “não coincide nem com o princípio do pensamento racional nem com o fim do pensamento mítico” (JAEGER, 1986, p. 132).

Como destaca Veyne (1984, p. 11-12):

longe de ser um triunfo da razão, a depuração do mito pelo *logos* é um programa muito datado, cujo absurdo surpreende: por que os gregos ficaram infelizes por nada, querendo separar o joio do trigo, em vez de rejeitar de uma só vez, na fabulação, tanto Teseu quanto o Minotauro, tanto a própria existência de um certo Minos como as inverossimilhanças que a tradição atribui a este fabuloso Minos? Ver-se-á a amplitude do problema quando se souber que esta atitude diante do mito alongou-se por dois bons milênios.

A ruptura, portanto, não foi imediata, mas decisiva. O pensamento racional passou a buscar explicações “científicas” e naturais para os fenômenos antes atribuídos aos deuses. Em grande parte, essa nova visão a respeito do Mito, baseou-se principalmente em uma busca pela explicação histórica dos eventos, “o mito deverá de agora em diante passar pela história”, afirma Veyne (1984, p. 59), e a gradual retirada da intervenção dos elementos maravilhosos em prol de uma percepção da “realidade” da sociedade Greco-Romana, fundada em relatos que explicassem a atualidade a partir das consequências dos atos dos indivíduos, fundamentalmente, dos heróis, que permaneceram no imaginário popular como fundadores de cidades, reis lendários e importantes, e sobre os quais foram criadas histórias incríveis, pois, teriam existido de fato, constituindo um tempo anterior à datação precisa da História e compondo sua própria Antiguidade.

A multidão limitava-se a não depurar o mito. Como na época arcaica, o passado da humanidade era então precedido, para eles, de um período maravilhoso que era um outro mundo. Real em si mesmo e irreal em relação ao nosso. [...] a época homérica, as gerações heroicas, constituíam a Antiguidade para esta civilização antiga. [...] duvidam muito mais facilmente dos deuses que dos heróis. (VEYNE, 1984, p. 61-62).

Assim, filósofos e historiadores deveriam assumir diante dos relatos, uma postura crítica e ver, no Mito, uma tradição que deveria ser criticada, estudada para assim encontrar o núcleo da verdade histórica da sociedade, uma vez que “a tradição mítica transmite um núcleo autêntico que, no decurso dos séculos, se rodeou de lendas” (VEYNE, 1984, p. 26).

Ele deverá informar-se diligentemente nos livros, ou junto às testemunhas, se ainda existirem, ou coletando tradições, “mitos”; sua competência em assuntos políticos, tais como a estratégia, a geografia, permitir-lhe-á compreender as ações dos homens públicos e criticar sua informação; sua imparcialidade fará com que ele não minta por comissão ou por omissão. (VEYNE, 1984, p. 25).

Embora dessacralizado, o Mito conservou “a sua importância como fonte inesgotável de criação poética” (JAEGER, 1986, p. 200). Apesar de as diferenças entre Mito e Filosofia afastarem o Mito do campo da vida cotidiana, isso não impediu que as histórias fabulosas se mantivessem como temas de obras artísticas geniais, como logo a seguir, na história grega, surgiram. A tragédia, por exemplo, foi, após a poesia épica, o meio de manutenção e até de desenvolvimento do Mito, como arte e como símbolo da educação do homem grego. Ésquilo, Sófocles e Eurípides recorreram inúmeras vezes ao Mito para exaltar o humano, para despertar o sentimento e a consciência da sabedoria e da sociedade, para elevar o espírito e provocar a discussão racional de temas da atualidade e do cotidiano de seus expectadores, tanto política e publicamente, quanto relacionado à vida familiar e particular.

1.2. Transformações do Mito: da Antiguidade Tardia à Idade Média cristã

Tal como na Grécia, a Mitologia, em Roma, formou-se ao longo de séculos de influências dos povos vizinhos e dos povos que foram dominados a partir de sua expansão até se tornar um dos maiores impérios que a História registrou. Seus principais deuses tiveram origem nos panteões míticos dos povos itálicos, principalmente dos Etruscos, “a mais avançada civilização da Itália desde o século VIII até o século IV a. C.” (LEEMING, 2004, p. 64), que legaram aos romanos a crença nas práticas proféticas por meio da adivinhação através de eventos naturais e da análise das entranhas de animais, e dos Gregos, dos quais receberam significativa contribuição de seus Mitos, ou talvez, apropriaram-se deles para se afirmar.

Originalmente, as tribos que habitavam as regiões próximas ao rio Tibre, cultuavam dois deuses principais: Júpiter Latiarus e Diana Aricina, que representavam as naturezas opostas do dia e da noite, e estavam ligados às forças do céu e da terra. Mais tarde, o Júpiter Latiarus foi identificado ao Zeus grego e Diana, identificada à Ártemis, deusa da caça, seu nome entre os gregos, que perdeu sua relevância no panteão romano. Em um primeiro momento, as representações de seus deuses relacionavam-se a conceitos abstratos ou idealizações da Natureza e associadas ao misticismo, como Jano, senhor dos portais, dotado de duas faces opostas, e Vesta, deusa do fogo e dos lares, que recebia culto especialmente simbolizado nas figuras sagradas das sacerdotisas vestais.

As vestais estavam estreitamente ligadas ao Mito de fundação de Roma que conta como Réa Silvia teria sido a mãe de Rômulo e de Remo¹⁶ cujo pai era o deus Marte. Sendo

¹⁶ “Rômulo é, na versão mais conhecida da lenda, o fundador e epônimo da cidade de Roma. Passa, frequentemente, por um descendente de Eneias, por intermédio dos reis de Alba. É, com o seu irmão gêmeo Remo, o filho de Reia Silvia e neto de Numitor. [...]. Segundo a versão mais corrente, o pai de Rômulo e de Remo era o deus Marte, que seduziu Reia no bosque sagrado onde ela fora buscar água para o sacrifício (pois era uma Vestal) ou, então, que a tinha violentado enquanto a jovem dormia. Amúlio, o tio de Reia, apercebeu-se de que ela estava grávida e encarcerou-a. Quando as crianças nasceram, o rei ordenou que fossem expostas nas margens do Tibre, junto ao Palatino. Contava-se também que o servidor de Amúlio tinha depositado as crianças num cesto, que lançara ao rio. Mas o rio, engrossado pelas chuvas, tinha refluído e, em vez de levar o cesto para o mar, tinha-o depositado em seco um pouco mais acima, nas encostas do Germalo (o cume noroeste do Palatino). Mas precisamente, o cesto depositou as crianças à sombra de uma figueira, a figueira Ruminal, que, mais tarde, foi objeto de culto. Aí, Rômulo e Remo foram recolhidos por uma loba que acabara de ter as suas crias e que se apiedou das duas crianças. Ao amamentá-las, impediu que morressem de fome. Sabe-se que a loba é um animal consagrado ao deus itálico Marte e considera-se como certo que esta loba foi enviada pelo deus para cuidar das crianças. [...]. Os dois gêmeos decidem então fundar uma

uma sacerdotisa vestal, Réa Silvia não poderia se casar nem ter filhos e, por isso, os gêmeos foram colocados em um cesto e atirados ao rio. Encontrados por uma loba, foram amamentados e criados por ela, até que, na idade adulta, após uma disputa entre os irmãos, Rômulo matou Remo acidentalmente e teria fundado Roma no local onde Remo morreria. Réa Silvia e seus filhos seriam descendentes de Eneias e de Vênus, instituindo, portanto, uma Mitologia fundamentalmente familiar que atribuía divindade a toda a linhagem que descendesse desses personagens e tornaram-se elementos significativos do culto romano uma vez que, segundo Leeming (2004, p. 61), a deusa Vênus e seu filho Eneias, já eram conhecidos no século VII a. C., em Lavínio, como o ancestral do povo ali estabelecido.

Essa Mitologia familiar tinha no chefe da família seu representante principal, aquele que deveria assumir os deveres do culto, assim como, em uma escala estatal, era o rei, o responsável pelo bem-estar de todos sob sua tutela.

Os *numina* romanos mais importantes eram os do lar, onde o celebrante principal era o *pater familias*. O culto familiar ocupava-se, em primeiro lugar, do mistério de sua própria continuidade no tempo, conforme representado nos rituais em homenagem aos antepassados (*manes*) e nos festivais dos mortos em geral (*parentes*). [...] Na esfera mais ampla do culto do Estado, o correspondente do *pater familias* era o rei, originalmente, um rei-deus. Seu palácio era o santuário principal, a rainha era sua esposa-deusa. [...] no lar o *numem* da lareira (ou forno) era a deusa Vesta. Na família maior do Estado, o mesmo princípio sagrado foi reverenciado em toda a história da Roma pagã num templo circular, onde um fogo imaculado era guardado por seis mulheres altamente respeitadas. A chama era extinta no final de cada ano e reacendida à maneira primitiva, com varas incandescentes. (CAMPBELL, 2004, p. 263-264, grifo do autor).

Destaca-se, particularmente, esse aspecto do culto familiar para a sua evolução no contexto do Estado com Júlio César, mas principalmente, na Era de Augusto, quando os imperadores seriam, então, considerados deuses encarnados e teriam seus espíritos admitidos no panteão dos deuses por meio de uma deificação, a apoteose, e receberiam cultos, oferendas e sacrifícios especiais do povo em troca de auxílio e proteção.

Da mesma forma como havia ocorrido na Grécia, foram os poetas e escritores romanos os grandes responsáveis por uma sistematização dos Mitos que vigoravam entre o povo. O culto também não era normatizado por escritos sagrados, mas oriundo de práticas estabelecidas pela tradição dos antepassados, mantidas de geração em geração, pelos

cidade. Rômulo acaba por assassinar Remo, depois de ter traçado o sulco limitador da cidade palatina.” (GRIMAL, 2005, p.408-409).

patriarcas familiares. E os dados a respeito da Mitologia romana “datam essencialmente do século I a. C. e do século I d. C., e se encontram, em sua maioria, nos textos de Cícero e Virgílio, do historiador Tito Lívio, do filósofo e do historiador Plutarco e do poeta Ovídio.” (LEEMING, 2004, p. 62).

Dentre estes, Virgílio (70-19 a. C.), foi um dos maiores poetas romanos e teve grande importância para a instauração de uma legitimidade do poder da família Iulia, da qual fazia parte Augusto, imperador romano de 27 a. C até 14 d.C., o qual encomendara ao poeta uma obra que exaltasse Roma e, acima de tudo, sua própria dinastia. Impregnada de sentimento patriótico e nacionalista, a *Eneida*, narra o Mito de Eneias, filho de Anquises e Vênus, que escapou de Troia em chamas e viajou pelo mar, levando o pai e o filho Iulo, até chegar às regiões itálicas para ser o precursor de uma raça destinada pelos deuses a dominar o mundo: os romanos.

Virgilio não desejou compor uma epopeia que tivesse um caráter puramente literário ou douto, à maneira dos alexandrinos [...]. Guiado por um instinto artístico maravilhoso em um épico daquele tempo, ele conseguiu também afastar-se de todos aqueles temas históricos que tanto tentaram os outros poetas, e havia-o tentado também ele, e determinou-se apenas pelo que, entre as tradições então em curso junto aos romanos, oferecesse aquele caráter heroico ideal que era indispensavelmente exigido pela epopeia, e ao mesmo tempo fosse nacional, se não de origem, certamente que o fosse pelo significado. (COMPARETTI, 1941, p.07, tradução nossa).¹⁷

Como já foi mencionado, no império de Augusto houve a retomada dos preceitos religiosos que cercavam o rei de Roma de uma aura divina. Júlio César foi deificado pelo Senado após a sua morte em 44 a.C., enquanto Augusto, apesar de não instituir o culto ao imperador vivo, incentivou o culto ao seu *genius*, espécie de espírito protetor que acompanhava o indivíduo desde o nascimento até a morte, mas tornou a Apoteose parte das políticas do Estado. Essa perspectiva religiosa, que considerava o imperador como um deus, ligava-se aos ritos primitivos dos povos itálicos que viam em seu líder um representante da divindade, uma vez que a ideia primeva contida nessa prática era a crença de que cada criatura

¹⁷ “*Virgilio non volle comporre un’epopea che avesse un carattere puramente letterario o Dotto, alla maniera degli alessandrini [...]. Guidato da un istinto artistico meraviglioso in un epico di quel tempo, egli arrivò anche a scansare tutti quei temi storici che tanto tentavano altri poeti, ed aveano tentato alla prima anche lui, e si determinò pel solo che, fra le tradizioni allora in corso presso i romani, offrisse quel carattere eroico ideale che è indispensabilmente richiesto dall’epopea, ed insieme fosse nazionale, se non di origine, certo di significato.*”

existente no mundo continha em si uma centelha divina que a tornava um “deus”, ou parte integrante da divindade e, portanto, merecedora de respeitosa devoção.

No entanto, como destaca Campbell (2004, p. 271):

não se deve comparar [...] tal atitude de respeito com a deificação do contemporâneo de Augusto, Jesus: porque na visão cristã o mundo e suas criaturas não são providos de divindade. A deificação de Jesus marca uma designação radical, muito além de qualquer coisa possível onde todas as coisas são em essência *numina*. E do ponto de vista romano, a recusa cristã de conceder uma pitada de incenso a uma imagem do imperador era uma atitude não apenas rebelde, mas também atéia, com a divindade do Universo que toda visão mítica e filosófica na história conhecida da humanidade (exceto a da até então completamente desconhecida Bíblia) tinha ensinado como a Verdade última das verdades.

A perspectiva cristã, da ausência dessa centelha divina que os romanos acreditavam estar presente em cada criatura e, principalmente, reverenciada em seu imperador, vai suscitar, como se verá, a condenação do cristianismo e a perseguição de seus adeptos nos últimos séculos do Império Romano. Entretanto, a visão romana, de que cada ser carrega dentro de si um ser divino, será condição importante e decisiva para que o próprio cristianismo encontre fácil aceitação entre os populares, que percebiam, no Mito da ressurreição de Jesus, uma vertente de suas crenças e o aceitavam como o substituto do líder terreno, agora em uma esfera metafísica, espiritual. Nas palavras dos emissários da nova crença que surgia, baseadas naquelas atribuídas ao próprio Jesus, seu reino não era deste mundo.

Os primórdios do cristianismo encontraram um terreno profano no pensamento e na tradição romanos não apenas pela transferência relativamente simples do culto do imperador para o do Filho de Deus, mas também pela popularidade, nos séculos I a.C e I d.C., dos cultos dos mistérios vindos do Oriente, um dos quais era o cristianismo. O mitraísmo, importado da Pérsia o século I d.C, enfatizava reuniões comunais secretas, sacrifícios e um banquete ritualístico em comum. [...]. A substituição da mitologia pagã greco-romana pela do cristianismo foi um processo gradativo, iniciado com o trabalho missionário do apóstolo Paulo na Grécia e em Roma e, segundo a tradição, com a chegada de Pedro a Roma, durante o século I d. C. (LEEMING, 2004, p. 69-70).

Ainda considerando o princípio da expansão da crença que vinha do Oriente, o cristianismo desenvolveu-se de maneiras diferentes tanto na Grécia quanto em Roma. A

incipiente religião, que ainda procurava acercar-se de seguidores, tinha, no entender de Hamilton (2001, p. 187) dois caminhos: “a maneira grega e a maneira romana”.

A Grécia era a grande representante do pensamento filosófico mesmo depois de ter sido dominada e agregada pelo Império Romano, e passara por transformações drásticas em seu modo de pensar e agir após a submissão à Roma. O estilo de vida dos gregos alterara-se para uma rejeição das coisas temporais como duradouras e a aceitação de que a felicidade só poderia ser atingida pelo desenvolvimento das faculdades espirituais e sensíveis. Empobrecidos, os gregos haviam perdido sua liberdade, sua identidade e sua independência, “mas as coisas invisíveis ainda lhes pertenciam; seu domínio sobre os intelectos e espíritos humanos persistia. [...] Jamais se podia contar com o bem-estar trazido pela prosperidade. Somente as coisas invisíveis eram certas.” (HAMILTON, 2001, p. 188).

A Roma dos séculos I e II d. C. era a imagem do poder terreno, símbolo de glórias, dominava grande parte do mundo conhecido e atingira, neste período, a totalidade de sua expansão. Sua sociedade era rigidamente organizada e estava sempre sob intensa vigilância tanto do Senado quanto das ordens militares. A disciplina era a palavra de ordem e a hierarquia era considerada como o mais importante fator de sua organização. Nessa sociedade, o pensamento individual e livre, que era incentivado entre os gregos, representava um desvio da norma romana e deveria ser combatido firmemente; e o Estado era o responsável por ditar a maneira como cada indivíduo deveria se comportar para que a coletividade não fosse abalada com um comportamento, visto, na maioria das vezes, como nocivo.

[...] a jovem Igreja cristã se afastou do estilo grego e adotou o romano. [...]. Os romanos, com seu gênio em matéria de organização assumiram essas comunidades e construíram uma grande instituição, tão magnificamente planejada e desenvolvida que finalmente se tornou capaz de assumir o lugar do Império romano. Jamais uma posição tão imponente teria sido alcançada seguindo-se o modelo grego. O estilo romano conduziu a Igreja ao poder supremo, poder sobre o céu, sobre o inferno e sobre a Terra. (HAMILTON, 2001, p. 190).

Em meados do século II d. C., o Império Romano começou a entrar em crise. Esse fato tornou-se ainda mais evidente após a morte de Marco Aurélio em 180 d. C. Tribos germânicas inteiras já haviam atravessado a fronteira do império, mas se até então ocupavam legalmente terras cedidas pelo imperador, com a desordem dos governos que se seguiram novas invasões germânicas e do leste, da terra dos hunos, ocorreriam e imporiam uma transformação radical

da sociedade que culminaria com uma nova ordem social que, aos poucos, começava a despontar e substituiria a organização romana. O cristianismo surgiria, assim, como uma possibilidade de salvação para os grandes eventos dos séculos precedentes à queda do Império Romano do Ocidente. Esse período, no qual os elementos da Antiguidade Clássica ainda faziam parte da sociedade romana, mas já não dominavam o quadro das ideias de seus cidadãos, passou a ser chamado de Antiguidade Tardia.

Denomina-se, pois, Antiguidade Tardia o período compreendido pelos últimos séculos do Império Romano, abandonando a designação, vista por muitos historiadores como pejorativa – Baixo Império – “em favor de um rótulo neutro e de conteúdo cada vez mais positivo, no qual se pode descobrir uma época de mutações, de efervescência, de criação” (LE GOFF, 1994, p. 19). Este período marca a afirmação do Cristianismo como religião emergente até sua declaração como religião oficial do Império Romano e os primeiros escritos dos chamados “doutores da Igreja”, o principal deles, o bispo Agostinho de Hipona (354-430), ou Santo Agostinho, e estende-se desde o século VII até o IX com a ascensão de Carlos Magno e sua coroação no ano 800.

Le Goff (1994, p. 20) afirma que nesses séculos que compõem a Antiguidade Tardia “foram postas as bases de um ímpeto de recuperação que se tornaria decisivo a partir do século X e, principalmente no XI”, e determina como Idade Média o período histórico desde o século VIII até o século XIV, mais especificamente até o início da Reforma Protestante que “pôs fim ao monopólio do cristianismo medieval e assinalou a ruptura de uma unidade” (LE GOFF, 1994, p. 22).

Também nessa época de grande domínio dos preceitos do Cristianismo, o Mito sobreviveu às transformações ocorridas no seio da sociedade.

O monoteísmo católico, apesar de esforçar-se para a degradação e supressão das religiões politeístas, não foi capaz de destruir por completo a simbologia que o Mito adquirira dentro da matéria artística. Em muitos aspectos, onde não foi possível destruí-lo, o cristianismo incorporou-o.

Sobre essa nova posição assumida pela Igreja Católica, foi muito importante a postura defendida e aconselhada por Santo Agostinho, que aceitava a impossibilidade de a cultura pagã desaparecer, dizendo que “se os filósofos (pagãos), sobretudo os platônicos, exprimiram, por acaso, verdades úteis à nossa fé, não só não há que temer essas verdades, como é preciso arrancá-las a estes detentores ilegítimos para o nosso uso” (SANTO AGOSTINHO apud LE GOFF, 2005, p. 108), contribuindo, assim, para que os demais “doutores” se esforçassem para aproveitar essas ideias em uma clara apropriação da cultura antiga.

É claro que muitas dessas utilizações da cultura greco-romana pré-cristã foram realizadas de diversas formas, desde a interpretação literal das palavras, com o aproveitamento de partes ou de construções inteiras para novo fim, bem como no resgate de temas, como os elementos míticos, tanto na arte de representação pictórica quanto na literatura.

Ainda assim, muitas foram as tentativas de dissociar dessas histórias o caráter sagrado da qual se valiam para sua permanência no imaginário da sociedade. Uma dessas tentativas, que obteve muito êxito e angariou muitos seguidores, foi aquela empreendida por Evêmero.

Nascido no século IV a.C., na Sicília, Evêmero (c. 330-c. 260) escreveu *História Sagrada*. Nela, contestou a divindade de Zeus a partir de uma descoberta arqueológica em Creta: uma inscrição na parede de um templo dizia que Zeus havia nascido na ilha, teria sido divinizado na Grécia e retornara para casa onde teria morrido.

A obra de Evêmero não se conservou em sua totalidade, mas foi suficiente para influenciar adeptos que a partir de então, buscaram em todas as histórias míticas, uma explicação histórica racional, baseada em fatos reais ou tidos como verdadeiros¹⁸; e serviu aos propósitos do Cristianismo que “se aprazeu em explorar as controvertidas possibilidades de Evêmero — que o deus supremo dos pagãos tinha sido humano, humano demais”. (RUTHVEN, 1997, p.18).

Os evemeristas, em sua busca pela historicização dos Mitos, passaram a tentar determinar a época e a data em que seus eventos teriam ocorrido, localizando-os dentro de uma linha cronológica. Assim

acreditavam que Ceres tinha sido deificada por ter ensinado o cultivo dos cereais aos gregos agradecidos, inteiravam-se agora de que este evento tinha acontecido em 1030 a.C.; Perseu salvou Andrômeda no ano de 1005; Teseu matou o Minotauro em 968; Hélio afogou-se no Helesponto (‘que recebeu o seu nome’) em 962; Prometeu foi libertado em 937. (RUTHVEN, 1997, p. 20-21).

O que se pode notar é que não houve uma negação do evento, mas uma busca por inseri-lo em uma escala temporal que satisfizesse uma necessidade de ligação com a realidade

¹⁸ Como exemplo: o personagem Actéon não fora devorado por seus cães como punição por ter visto a deusa Ártemis no banho, mas por suas dívidas vultosas.

e a verossimilhança, preservando, para isso, os nomes dos personagens, suas relações e histórias tal como herdadas da Antiguidade Clássica e possibilitando sua identificação.

Com o processo de desmitificação, as histórias míticas passaram a não ser mais vistas como histórias literais, ocorridas num tempo antigo e sim alegorias de eventos reais que haviam recebido tratamento artístico e fantasioso para melhor se fixarem na imaginação do povo e melhor conduzir sua mensagem. Tal processo já estava em franco desenvolvimento quando do advento do Cristianismo.

Surgida há pouco mais de dois mil anos, inicialmente como uma das muitas seitas judaicas existentes na época, a religião propagada a partir das regiões que, atualmente, integram os territórios de Israel, sofreu inúmeras alterações e adaptações ao longo do tempo, mas, fundamentalmente, tinha seus preceitos baseados na vida e nos ensinamentos de Jesus, que muitos acreditam ter realmente nascido por volta do ano 753 da história de Roma, considerando-se sua fundação.

O próprio Jesus continua um enigma. Houve interessantes tentativas de descobrir a personalidade do Jesus “histórico”, projeto que se tornou uma espécie de indústria erudita. Mas o fato é que o único Jesus que realmente conhecemos é aquele descrito no Novo Testamento, que não estava interessado em história cientificamente objetiva. Não podemos nem mesmo saber ao certo por que foi crucificado. Os relatos dos evangelhos indicam que era considerado o rei dos judeus. [...] Havia agora, em alguns círculos, uma ardente expectativa de um *meshiah* (em grego, *christós*), um rei “ungido” da casa de Davi que redimiria Israel. Não sabemos se Jesus afirmou ser esse messias – os evangelhos são ambíguos em relação a esse aspecto. (ARMSTRONG, 2007, 58-59, grifo do autor).

Dessa forma, pouco se sabe a respeito dessa figura que veio a se tornar tão importante para as civilizações ocidentais, no entanto, “Jesus Cristo, profeta judeu de Nazaré na Galiléia, nascido no início da era que ganhou o seu nome e crucificado, segundo a tradição, na primavera do ano 33, está no cerne da religião cristã.” (ELIADE e COULIANO, 1999, p. 102).

Jesus não deixou nada escrito, mas seus seguidores teriam sintetizado seus ensinamentos em muitos documentos. Os “Doze”, como eram conhecidos, representariam as doze tribos originárias de Israel e simbolizavam, mais do que um reino propriamente dito, uma idealização de uma nação unida e unificada pela palavra sagrada das Escrituras, ou seja, a Torá judaica. Sua maneira de viver estava muito próxima daquela oriunda dos essênios, outra seita judaica, cujos seguidores “não tinham propriedade privada, partilhavam seus bens

de maneira igualitária e dedicavam suas vidas aos últimos dias.” (ARMSTRONG, 2007, p. 60).

Os ensinamentos de Cristo teriam sido transcritos por seus discípulos, também ditos, os Apóstolos, em quatro textos que formam os *Evangelhos*, segundo a tradição, pois “não sabemos quem escreveu os evangelhos. Quando apareceram, eles circularam anonimamente, e só mais tarde foram atribuídos a figuras importantes da Igreja primitiva” (ARMSTRONG, 2007, p. 71), além de outros manuscritos que integram o *Novo Testamento*, aceitos pela Igreja Católica como canônicos, mas, no entanto, “no século II não havia [...], qualquer cânone de textos prescritos porque ainda não havia nenhuma forma padrão de cristianismo” (ARMSTRONG, 2007, p. 68), apesar de praticamente todos os livros que comporiam o *Novo Testamento* já estarem prontos.

Os evangelhos atribuídos a Mateus, Marcos, Lucas e João acabariam sendo escolhidos para o cânone, mas havia muitos outros. O evangelho de Tomás (c. 150) era uma coleção de ditos secretos de Jesus que dariam um “conhecimento” (*gnosis*) redentor a seus discípulos. Havia evangelhos, agora perdidos, dos ebionitas, nazarenos e hebreus, que alimentavam as comunidades cristãs judaicas. Havia também muitos evangelhos “gnósticos”, representando uma forma de cristianismo que enfatizava a *gnosis* e distinguia um Deus inteiramente espiritual (que mandara Jesus como seu enviado) e um *demiourgos*, que criara o mundo material corrupto. [...]. [Ou seja] as Escrituras cristãs foram redigidas em momentos diferentes, em regiões diversas e para audiências muito díspares, mas compartilhavam uma linguagem e um conjunto de símbolos, derivados da Lei e dos Profetas, bem como de textos do final do período do Segundo Templo. Elas reuniam idéias que originalmente não tinham conexão umas com as outras – Filho de Deus, Filho do Homem, Messias e reino – numa nova síntese. (ARMSTRONG, 2007, p. 68-60, grifo do autor).

Em virtude das diferenças entre as diversas comunidades cristãs fundadas, tanto nos territórios judaicos, quanto nos territórios da diáspora, ou em outras regiões de população pagã, desde seu surgimento, os seguidores de Jesus Cristo foram perseguidos por judeus e romanos. A destruição do templo de Salomão ou santuário de Herodes em 70 d. C. lançara, mais uma vez, as sombras sobre o culto judaico centrado nos rituais que ocorriam dentro do templo. O templo para os judeus era a expressão de sua religião, o local onde encontravam o Deus de Israel. No entanto, os novos adeptos do cristianismo, sendo judeus cristãos ou gentios¹⁹ que se convertiam, não necessitavam do templo para suas orações e reuniões para a

¹⁹ Os gentios eram pagãos que simpatizavam com o judaísmo, participavam das festas e de alguns cultos locais judaicos sem, no entanto, abandonar seu próprio culto a outros deuses. Mas, se um gentio

leitura das Escrituras. Os cristãos, da comunidade liderada por Marcos, a quem se atribuiu um dos *Evangelhos*, por exemplo, “havia sido acusados de se alegrar com a destruição do templo, e Marcos mostra que os integrantes de sua *ekklesia* estavam sendo espancados nas sinagogas, arrastados perante os anciãos judeus e universalmente caluniados.” (ARMSTRONG, 2007, p. 72).

Uma das grandes discussões entre os judeus e judeus cristãos envolviam os gentios. A seita cristã não tinha o objetivo de se desvincular do judaísmo em hipótese alguma, mas os cristãos não viam a necessidade de que os gentios se convertessem ao judaísmo para seguir os preceitos do cristianismo. Esse impasse dividiria opiniões entre os próprios “missionários” dos ensinamentos de Jesus, até que Paulo de Tarso “toma a decisão audaciosa de emancipar o cristianismo do judaísmo, opondo o regime da Lei à liberdade de que o cristão goza sob o regime bendito da Fé” (ELIADE e COULIANO, 1999, p. 104), rompendo, portanto, com o judaísmo e declarando o cristianismo uma religião totalmente nova e independente.

Paulo, na verdade chamado Saulo, foi uma personalidade extremamente importante para o Cristianismo que vigorará na Europa da Idade Média. Ele era

um judeu de Tarso, na Cilícia, que falava grego e ingressara no movimento cristão cerca de três anos após a morte de Jesus. Ele não conhecera Jesus pessoalmente, e fora de início hostil à seita, mas se convertera por uma revelação, que o convenceu de que *christós* o designara para ser o apóstolo junto aos gentios. Paulo viajou na diáspora e fundou comunidades na Síria, na Ásia Menor e na Grécia, determinado a disseminar o evangelho até os confins da Terra antes que Jesus retornasse. Ele escreveu cartas a seus conversos, respondendo às suas perguntas, exortando-os e explicando a fé. [...] suas cartas às igrejas de Roma, Corinto, Galácia, Filipos e Tessalônica foram preservadas, e, após a sua morte, no início dos anos 60, escritores cristãos que o reverenciavam escreveram em seu nome e desenvolveram suas idéias em cartas às igrejas de Éfeso e Colossos, e redigiram cartas supostamente póstumas dirigidas a Timóteo e Tito, companheiros de Paulo. (ARMSTRONG, 2007, p. 63-64).

Paulo também foi responsável por uma nova perspectiva na exegese das Escrituras e investigava, nos relatos judaicos, novas interpretações que explicassem os acontecimentos e elucidassem ou então anunciassem os motivos da vinda de Jesus ao mundo e sua legitimação como o verdadeiro *christós*. Sua maneira de interpretar os textos religiosos seria ainda utilizada, na Idade Média, como uma das formas de leitura e decifração da *Bíblia*, a partir da

se convertesse, ele deveria respeitar as leis e costumes judaicos e renunciar aos cultos e aos rituais pagãos. No entanto, nem todos os gentios que decidiam seguir o cristianismo se convertiam ao cristianismo, por isso a divisão entre judeus cristãos e gentios cristianizados.

coincidentia oppositorum, que é a vinculação de textos aparentemente desconexos, mas aos quais são atribuídos, a partir de um estudo profundo de interpretação, sentidos que se conectavam, tornando os textos anteriores presságios, profecias daqueles vindouros. Nessa nova análise dos textos sacros, por exemplo, o *Antigo Testamento* tornar-se-ia o texto profético que inauguraria o tempo da “Boa Nova”, descrito no *Novo Testamento* para a civilização medieval.

A expansão do cristianismo, principalmente, motivada por Paulo e seus seguidores, enfrentou inúmeros desafios até tornar-se a religião do Império Romano no século IV d. C.

Ainda segundo Armstrong (2007, p. 103):

antes da conversão de Constantino, em 312, parecia improvável que o cristianismo fosse sobreviver, pois os cristãos estavam sujeitos a perseguição esporádica, mas intensa, por parte das autoridades romanas. Depois que eles deixaram claro que não eram mais membros da sinagoga, os romanos passaram a ver a Igreja como uma *superstitio* de fanáticos que haviam cometido o pecado cardinal de romper com a fé paterna. Os romanos eram extremamente desconfiados com relação a movimentos de massa que se desvinculavam das restrições da tradição. Os cristãos eram também acusados de ateísmo, porque se recusavam a honrar os deuses patronos de Roma, e assim ameaçavam o Império. As perseguições tinham o objetivo de extinguir a fé e poderiam tê-lo feito com facilidade.

As execuções nas arenas romanas tornaram-se célebres pela violência dispensada aos cristãos. No entanto, com a expansão da religião e o aumento do número de adeptos, principalmente de pessoas humildes que viam na crença simples da caridade e do amor ao próximo a salvação daqueles que padeciam grandes tormentos na vida e a quem seriam reservados todos os prazeres do paraíso, o Cristianismo tornou-se livre para o culto em 313 d. C., com o Edito de Milão, proclamado pelo Imperador Constantino; e religião oficial do Império Romano com o Edito de Constantinopla em 380 d. C., no império de Teodósio.

Em 325 d. C., foi realizado o I Concílio de Nicéia, também durante o reinado do Imperador Constantino, no qual o bispo Silvestre, futuro papa, liderou um grupo de religiosos em busca de uma unificação e consolidação da Igreja emergente, além de discutirem a respeito da divindade de Jesus como filho de deus. Nessa reunião foram instituídos os chamados dogmas ou preceitos religiosos incontestáveis, dentre eles: a questão da virgindade de Maria, mãe de Jesus; a concepção anunciada e a divinização do homem Jesus; a negação da existência de outros deuses e a afirmação da existência de um único Deus, encarnado em seu filho Jesus, além da instituição da Trindade, o deus que é uno, dividido em três pessoas: o

Pai, o Filho e o Espírito Santo. Esse caráter, ainda que controverso do ponto de vista de uma divindade tripartite, foi instituído pela Igreja cristã e tornado uma espécie de mistério da glória sacralizada do ainda único Deus.

Dessa forma, foram lançadas as bases da religião católica, em grande parte sustentadas pelos livros do cânone que passaram a compor a *Bíblia* que reúne textos pertencentes ao *Antigo* e ao *Novo Testamento*, sendo o primeiro sobre a história da aliança entre Deus e o povo judeu desde a formação do mundo, descrito no *Gênesis*; e o segundo, a aliança do Cristo com os povos do mundo, sua herança em sabedoria até o final dos tempos profetizados no *Apocalipse*; sobre isso, afirma D’Onofrio (2005, p. 38):

[...] deu-se através de vários séculos e de muitas mãos. De modo semelhante ao surgimento dos mitos gregos, da epopéia homérica e dos cantos épicos medievais, também a narração bíblica começou pela tradição oral: lendas sobre heróis, considerados fundadores de uma nacionalidade, foram transmitidas de pais para filhos, até que, em estágios civilizacionais mais avançados, algumas personalidades cultas foram colocando por escrito o que vinha sendo transmitido oralmente. Em suas origens, pois, a narrativa bíblica, como os contos épicos primitivos e contos populares de qualquer povo, é uma produção anônima e coletiva.

Ainda sobre essa questão, D’Onofrio (2005, p. 38) reitera sua ideia de “que os livros sejam considerados ‘sagrados’, pois escritos por autores inspirados por alguma divindade, é uma questão puramente de fé!” São sagrados para um povo os preceitos tradicionais e culturais ligados estreitamente à religião e à fé. Tal como a *Bíblia* constitui um livro sagrado, composto pelos ensinamentos doutrinários de Cristo e dos apóstolos, os mitos desempenhavam, para a sociedade greco-romana, o mesmo papel em sua vida cotidiana.

Na Idade Média, a Igreja Católica ainda buscava afirmar-se sobre bases sólidas e coerentes de culto, tentando apagar os traços da superstição e dos símbolos que ligariam seus preceitos aos cultos pagãos. Foi a partir da era carolíngia, séculos VIII e IX d. C. que essas bases ganharam forma. A união entre o rei e a Igreja era necessária e de vital importância para a manutenção do poder de ambos.

O soberano carolíngio, em razão do papel que desempenhava na Igreja e na sociedade, aparecia como um verdadeiro pastor responsável pelas almas. Essa nova concepção da função real era uma consequência da sacração. Esta dava ao príncipe um prestígio de ordem sobrenatural, mas os bispos que lhe conferiam a unção tinham então poder sobre ele. (VAUCHEZ, 1995, p. 19).

Isso se deveu especialmente a Carlos Magno:

Eleito rei da França em 771, até sua morte em 814, sonhou com a reconstituição do Império Romano do Ocidente sob a égide da religião católica, chegando a decretar a pena de morte para quem não confessasse a fé cristã. O Papa Leão III, em agradecimento ao apoio material e espiritual recebido, coroou Carlos imperador de Roma, no Natal do ano 800. (D'ONOFRIO, 2005, p. 473).

A partir do século IX, começou a ocorrer, em algumas regiões da Europa, um retorno à matéria mítica para compor a genealogia dos povos e das famílias reais que empreenderam a formação das monarquias nacionais, após a invasão dos bárbaros que propiciaram o surgimento e o desenvolvimento do feudalismo²⁰.

Muitos escritores medievais²¹ recorreram a esses personagens míticos, uma vez que “o grau de politização do mito era particularmente notável na criação de fábulas etnográficas; através delas, os ambiciosos da política podiam declarar-se herdeiros da Antigüidade.” (RUTHVEN, 1997, p. 21).

Dessa maneira, tem-se Enéas, herói troiano, como o antecessor de Augusto e iniciador de toda a *gens Iulia*²² como ponto de partida para outras nações: Phrygas teria sido um irmão de Enéas (dentro da criação literária medieval) e tendo se separado dele durante a viagem para a península itálica, teria chegado a uma determinada região, a qual chamou Frígia; seu descendente, Francion, seria o mítico fundador da França; de igual forma, Bruto, que teria sido o irmão mais novo de Rômulo e Remo, teria viajado para o oeste em busca de novas terras e teria chegado à ilha que receberia seu nome: Bretanha.

Essa necessidade da origem mítica fez surgir novos Mitos como o do Rei Artur, bretão de nascimento e lendariamente antecessor de Henrique II Plantageneta, o que justificaria o

²⁰ “[...] o feudalismo é o conjunto de laços pessoais que unem entre si, hierarquicamente, os membros das camadas dominantes da sociedade. Tais laços apóiam-se numa base ‘real’: o benefício que o senhor concede a seu vassalo em troca de um certo número de serviços e de um juramento de fidelidade. Em sentido estrito, o feudalismo é a homenagem e o feudo. [...] o sistema feudal, tal qual acabamos de descrever de maneira abstrata e esquemática, baseava-se na exploração da terra por intermédio da dominação exercida pela hierarquia feudal [...]” (LE GOFF, 2005, p. 84-85).

²¹ Um dos mais famosos foi Geoffrey de Monmouth escritor da *Historia Regum Britanniae*, no século XII.

²² A base para essa criação literária sobre a origem das famílias monárquicas na Idade Média, teria sido a *Eneida*, de Virgílio. A obra foi escrita a pedido do imperador César Augusto, no século I a. C., para exaltar o nome de sua família e justificar o poder imperial.

poder e a legitimidade de sua corte. Portanto, “como um mito pode ser tornado histórico, a história também é passível de mitificação”. (RUTHVEN, 1997, p. 22).

Com a evolução das instituições encontra-se, na Idade Média, um homem dividido entre o poder do espírito, representado pela Igreja, e o poder temporal, representado pelo rei. Os mais simples estavam sujeitos a toda a sorte de privações das quais apenas a morte poderia libertá-los. Por isso, a crença nos mundos do além túmulo, e a certeza da punição ou premiação acabaram por se tornar a garantia da libertação dos pobres.

Por volta do ano 1000, após diversas transformações e reformas, a sociedade medieval estava dividida em uma estrutura tripartite que a definiu durante toda a Idade Média: sacerdotes, guerreiros e camponeses. Essas três categorias eram interdependentes, mas, ao mesmo tempo, cada qual desempenhava, ou procurava desempenhar seu papel na sociedade de forma individualizada e livre. Exceção, no entanto, posta sobre os camponeses que, presos à terra pelo regime feudal, estavam sempre submetidos às determinações das duas outras classes. Algo que resultaria em muitas revoltas populares contra o clero e contra a aristocracia.

Cada uma dessas ordens sociais também procurava situar-se na cristandade, atribuindo valores religiosos às suas funções na sociedade²³. Os clérigos, compostos por monges, ascetas ou eremitas, padres seculares ou, até mesmo, alguns leigos que professavam a fé cristã em

²³ A visão da Igreja, no entanto, concebia a sociedade dividida em duas categorias de cristãos para assim disciplinar o culto e determinar a posição e a distinção de cada membro da Igreja ou do povo dentro da organização religiosa. Ocorre, então, a definição das classes do que se pode denominar sociedade religiosa: a dos clérigos (padres, bispos, etc.), e a dos “leigos”, composta por todos os outros homens e mulheres da sociedade. Os primeiros eram detentores do conhecimento erudito e dos segredos da salvação, à qual os leigos só poderiam ascender por intermédio deles. “A distinção entre clérigos e leigos é um dos fundamentos da sociedade medieval e de sua ideologia. De natureza inicialmente religiosa, já que ela se refere aos diferentes estatutos e funções no interior da *ecclesia* entendida como a reunião de todos os cristãos, esta distinção atinge na realidade todo o funcionamento da sociedade: ela concerne estatutos jurídicos, formas de cultura, modos de vida distintos. [...] A relação dinâmica que existe entre clérigos e leigos explica-se, em primeiro lugar, pela complementaridade de suas funções na sociedade cristã. Trata-se, antes de mais nada, de uma relação de intercâmbio entre bens espirituais que só os clérigos podem dispensar, e bens materiais que os leigos têm o dever de produzir. Os primeiros são, por “profissão”, os mediadores obrigatórios entre os homens e Deus; por meio de preces, missas, liturgias, eles são indispensáveis aos leigos. Estes últimos os sustentam materialmente por meio dos frutos do seu trabalho (sobre os quais a Igreja recolhe o dízimo, em teoria a décima parte das colheitas), das esmolas que eles dão aos padres, das doações fundiárias e monetárias inscritas nos testamentos, da encomenda de missas *post mortem* rezadas pelo repouso da alma do testador e de seus parentes defuntos cuja *memoria* é conservada pelos clérigos, principalmente, na realidade, pelos monges. Enfim, este intercâmbio generalizado supõe que a cada geração os leigos renovem as forças biológicas do clero secular e regular oferecendo aos mosteiros ou às escolas episcopais, para serem formadas no saber e nas funções do clero secular, crianças, os oblatos (sobretudo até o século XII), ou adolescentes, destinados a reproduzir a população clerical da Igreja.” (SCHMITT, 2006, p. 237-238).

determinados centros e eram vistos mais como missionários do que membros efetivos do clero, viam-se como os principais responsáveis pela manutenção da religião, sua propagação para regiões ainda pagãs, e pela sustentação da eterna luta contra o mal que podia atingir qualquer indivíduo que se desviasse do caminho determinado pela Igreja. A nobreza investia na guerra e na formação de milícias para sustentar as expansões da Igreja cristã em direção às regiões ainda não cristianizadas ou para defender a fé e os locais sagrados, localizados em Jerusalém. Esse empreendimento de afirmação da aristocracia como uma organização militar seria de grande importância por ocasião das Cruzadas, iniciadas no final do século XI, contra os muçulmanos na Terra Santa e na Espanha (nas guerras da Reconquista), ou ainda como milícia contra os hereges no sul da França (Cruzada Albigense). Também a partir dessa nova tomada de posição dos nobres, diante de uma espécie de dever para com a religiosidade, muitas organizações militares de “guerreiros-monges” ligadas à Igreja começaram a se formar nessa época, como por exemplo, os Templários, na Terra Santa, que deviam proteger os peregrinos que seguiam para os santuários cristãos; os Hospitalários, os Cavaleiros da Ordem de São Tiago e tantos outros que se formariam inspirados nestes. O terceiro lado dessa pirâmide social, e por isso mesmo, aquele que sustentava as anteriores, era formado pelos camponeses que “tiveram mais dificuldade em fazer com que os clérigos admitissem o valor religioso de suas atividades” (VAUCHEZ, 1995, p. 106), mas ainda assim, por serem os mais pobres, viverem simplesmente e trabalharem a terra para a alimentação de todos, tal valor lhes foi atribuído por sua própria função social dentro do contexto dessa sociedade.

Após séculos de invasões de povos vindos do extremo leste ou do extremo norte, provocando guerras internas que obrigaram a população a se fortalecer ao redor de um senhor suficientemente poderoso que pudesse prover a proteção de todos, a Europa conheceu, por ocasião do século X, um período de paz e desenvolvimento, tanto no campo social quanto no campo econômico.

A partir do final do século XI a produção agrícola aumentou, proporcionando um excedente de alimentos e impulsionando o comércio entre as regiões produtoras de determinados víveres, tornando as trocas comerciais, antes comuns, incapazes de suprir as necessidades da economia novamente emergente. Os resultados imediatos foram a reativação dos centros comerciais, o surgimento de aglomerações denominadas burgos, a transformação

das antigas cidades em grandes centros urbanos²⁴, a recuperação monetária e o investimento em novas regiões de consumo.

Essa sociedade medieval viu uma fragmentação do poder temporal, as disputas entre o poder temporal e o espiritual se acirrarem e o surgimento de uma nova classe: a burguesia. Esta, desejosa dos lucros advindos de suas práticas comerciais, buscava a liberdade para exercê-las junto aos bispos e condes. Assim, com o enriquecimento da burguesia, também a classe sacerdotal, aproveitando-se do momento propício, enriqueceu.

²⁴ Com o desenvolvimento ocorrido com a nova abertura econômica advinda da paz do século X, novos centros urbanos surgiram, inicialmente protegidos pelas fortificações dos feudos. Segundo Le Goff (2006, p. 223-224) “Não se deve também, no nascimento da cidade medieval, negligenciar o papel dos lugares estáveis nascidos da vontade de proteger os produtos do crescimento agrícola da zona rural vizinha, ou os resultados das trocas comerciais. Tais lugares fortificados (*castra*) estiveram, sob impulso ou da aristocracia guerreira, ou dos condes, ou dos reis, ou mesmo algumas vezes de certos mosteiros, na origem de núcleos urbanos, de burgos de onde saíram as cidades. [...] Mesmo nas regiões há muito tempo cristãs, como a Gália, que viria a se tornar a França, os ‘burgos fortificados’ (Vendôme é um exemplo disso) estiveram na origem de novas cidades, no contexto do progresso econômico, rural, comercial, artesanal. [...] A cidade medieval é, antes de mais nada, uma sociedade da abundância concentrada num pequeno espaço em meio a vastas regiões pouco povoadas. Em seguida, é um lugar de produção e de trocas, onde se articulam o artesanato e o comércio, sustentados por uma economia monetária. É também o centro de um sistema de valores particular, do qual emerge a prática laboriosa e criativa do trabalho, o gosto pelo negócio e pelo dinheiro, a inclinação para o luxo, o senso da beleza. É ainda um sistema de organização de um espaço fechado com muralhas, onde se penetra por portas e se caminha por ruas e praças, e que é guarnecido por torres. Mas também é um organismo social e político baseado na vizinhança, no qual os mais ricos não formam uma hierarquia mas sim um grupo de iguais – sentados lado a lado – que governa uma massa unânime e solidária. [...] Se a economia foi decisiva na gênese da cidade medieval, o que também a caracterizou foi a criação, lenta, mas sancionada por atos e acontecimentos decisivos, de novas instituições, as instituições urbanas medievais [...]. Seu ponto culminante foi a conquista, pelos cidadãos, de uma autonomia institucional e política denominada ‘comuna’. [...] O direito de ‘burguesia’ foi conquistado apenas por uma minoria. A autonomia urbana, muitas vezes, só foi conseguida pelo conjunto dos cidadãos ou por uma parte deles, graças a pressões que podiam ir até a revolta e ao emprego da força.” Sobre a urbanização da Itália, destaca Le Goff (2006, p. 225) que “esta região, a mais urbanizada do Ocidente, marcada por uma certa continuidade com a Antiguidade, onde o poder e a beleza da cidade se afirmam com mais força nos monumentos e no urbanismo, é, por sua vez, um caso limite e uma exceção.” Destaca ainda que ocorreram “três fases na evolução das cidades italianas dos séculos X ao XIV: a instalação de uma comuna aristocrática que monopoliza o poder em detrimento do conde e do bispo; o recurso, frente às divisões da aristocracia detentora do poder, a um estrangeiro que não pode estabelecer um poder pessoal, o podestade; o governo dos ofícios e corporações da elite mercantil e artesanal, o ‘povo graúdo’ que enfrenta a crescente contestação dos pequenos. [...] Em Pisa, as novas instituições definem-se progressivamente durante o período de 1080-1094, e os cônsules aparecem definitivamente em 1094. Em Gênova, a *Compagna communis*, reagrupando as forças vivas da cidade, designa, a partir de 1099, dez cônsules eleitos por três anos. A comuna surge em Florença em 1138, em Milão entre 1096 e 1118. Em Veneza, a autoridade parece pertencer ao um doge eleito vitaliciamente, mas textos de 1172, 1192 e 1229 controlam rigorosamente sua ação e vários doges foram obrigados a se demitir. O verdadeiro poder pertence aos cônsules, e sobretudo, desde meados do século XIII, ao Grande Conselho composto por representantes das seis circunscrições da cidade (*sestieri*), desde 1172, sob o estrito controle de umas vinte famílias. Roma é outro caso ainda mais excepcional. Conflitos incessantes opõem os leigos (nobres e povo) aos imperadores e sobretudo aos papas, que frequentemente tiveram que abandonar a cidade.” (LE GOFF, 2006, p. 225).

Durante os séculos 11 e 12, momento em que os judeus não eram mais suficientes para desempenhar o papel de financiadores que tinham assumido até então, e em que os comerciantes cristãos não tinham ainda ganhado o destaque que viriam a ter depois, os mosteiros desempenharam o papel de “estabelecimento de crédito”. Até o fim do período, a Igreja protege o comerciante e ajuda-o a vencer o preconceito que fazia dele um objeto de desprezo pela classe senhorial ociosa. Ela procura reabilitar a atividade responsável pelo progresso econômico e transformar o trabalho-castigo definido no *Gênesis* – o homem decaído deve, como penitência, ganhar o pão com o suor de seu rosto – num valor de salvação. (LE GOFF, 2005, p. 77).

Com a pacificação das regiões, a explosão demográfica, e as novas rotas comerciais, houve um crescimento da riqueza que impulsionou também as artes e os domínios do espírito até meados do século XIII. Surgem, nesse período, as corporações de ofício, uma das quais iria se preservar, salvo alterações estruturais e de concepção ideológica, por muitos séculos até a atualidade: a universidade.

O estudo e o ensino tornam-se um ofício, uma das numerosas atividades em que se pode especializar no canteiro urbano. Seu nome, de resto, é significativo, pois *universitas* é o mesmo que corporação. As universidades não deixam de ser corporações de mestres e estudantes [...] com suas atividades e suas nuances, de Bolonha onde reinam os estudantes até Paris onde os professores dominam. O livro torna-se um instrumento e não mais um ídolo. Como toda ferramenta, ele tende a ser fabricado em série, torna-se objeto de produção e comercialização. (LE GOFF, 2005, p. 75).

As universidades foram as grandes responsáveis pela divulgação do pensamento da época. Grandes mestres e intelectuais das disciplinas que compunham o *trivium* (gramática, dialética e retórica) e o *quadrivium* (aritmética, geometria, música e astronomia), que já faziam parte do ensino na Antiguidade Clássica, aliadas ainda ao estudo da filosofia, principalmente da escolástica, surgiram no ambiente da universidade. Dentre eles “quatro grandes intelectuais, nos séculos XIII e XIV, podem ilustrar a diversidade de comportamentos ‘críticos’ no mundo medieval do ensino superior: Abelardo, Tomás de Aquino, Siger de Brabante, Wyclif.” (LE GOFF, 1989, p. 09). O saber universitário estava, entretanto, estreitamente vinculado à Igreja. Todos os professores deviam ser, obrigatoriamente, clérigos que respondiam às ordens eclesiais. Mesmo com a dependência das ordens que vinham de Roma, e da rígida hierarquia dos meios acadêmicos, os intelectuais ainda gozavam de extrema liberdade para exercer seu ofício e provocar a discussão das ideias, mesmo em decorrência de grandes controvérsias ideológicas ou mesmo teológicas que, em grande parte, incitavam a

formação de grupos opostos nos debates públicos dos pátios das universidades, como em Paris, Bolonha e Praga. Ainda assim, foram nas universidades que os primeiros resgates evidentes das obras da Antiguidade Clássica ocorreram, uma vez que os intelectuais desse período

preferem como texto básico Virgílio ao invés do Eclesiastes, e Platão em lugar de Santo Agostinho, não é somente por estarem persuadidos de que Virgílio e Platão são ricos em ensinamentos morais [...] é também porque a *Eneida* e a *República* são, para eles, obras antes de tudo *científicas*, escritas por sábios e apropriadas pra serem objeto de ensino especializado, técnico, enquanto a Escritura e os Padres podem até ser ricos em matéria científica [...], porem apenas secundariamente. (LE GOFF, 1989, p. 24).

Nos séculos X e XI, a vida religiosa apresentava-se como uma vida dedicada ao combate ao mal e o demônio figurava como o “inimigo antigo” (VAUCHEZ, 1995, p. 51), devendo, portanto, ser combatido a todo custo e fortemente. Foi nesse período que a Igreja Católica afirmou-se como grande potência doutrinadora do pensamento e da sociedade.

O teocentrismo transcendental desloca o eixo dos interesses existenciais da terra para o céu, considerando a vida terrena apenas como uma passagem, um momento transitório em que o homem deve adquirir créditos para uma futura vida feliz na contemplação eterna da beleza divina. Nessa perspectiva, o homem tem que renunciar a todos os prazeres da vida, pois quanto mais sacrifica seu corpo, mais enriquece sua alma [...]. É importante notar que o Cristianismo introduziu o conceito de “pecado” no sentido mais amplo, que inclui até o pecado de pensamento, preconceito completamente estranho à moral aberta da cultura greco-romana. (D’ONOFRIO, 2005, p. 356).

As lutas pela libertação da Terra Santa²⁵ inspiraram os homens da Idade Média e muitos camponeses empreenderam essa jornada. A promessa da salvação do espírito e a certeza de

²⁵ “Esse foi o movimento que chamamos de Cruzadas, embora tal palavra (como outras do vocabulário de um historiador, caso de ‘feudalismo’, ‘mercantilismo’ etc.) não fosse conhecida no momento histórico para o qual a empregamos. De fato, o termo aparece, e de forma muito esporádica, apenas em meados do século XIII, quando aquele fenômeno histórico já perdia sua força. Os textos medievais falam geralmente em ‘peregrinação’, ‘guerra santa’, ‘expedição da Cruz’, e ‘passagem’. A expressão ‘Cruzada’, quando surgiu, derivava do fato de seus participantes considerarem-se ‘soldados de Cristo marcados com o sinal da cruz’ e por causa disso usarem uma cruz bordada na roupa. Mas o que foram exatamente as Cruzadas? [...] mais simplificarmente podemos dizer que foram expedições militares empreendidas contra os inimigos da Cristandade e por isso legitimadas pela Igreja, que concedia a seus participantes privilégios espirituais e materiais. Portanto, foram Cruzadas tanto as lutas contra os muçulmanos do Oriente Médio e da Península Ibérica quanto aquelas contra os eslavos pagãos da Europa Oriental e contra os heréticos de qualquer parte da Europa Ocidental. Que privilégios eram

um lugar entre os eleitos no céu impulsionavam-nos para a guerra em terra desconhecida, bem como, a crença no céu e em seu oposto, o inferno, foram questões de extrema importância também neste período. “É nessa perspectiva que deve situar o sucesso impressionante que teve, em todas as classes da sociedade, o apelo à cruzada, lançado por Urbano II.” (VAUCHEZ, 1995, p. 91).

Com o Renascimento, ocorrido nos séculos XV e XVI, “a elite intelectual sentiu a necessidade de voltar verdadeiramente às fontes antigas” (LE GOFF, 2005, p. 109) e houve um resgate mais efetivo dos valores clássicos. Teve como centro propagador das transformações da Arte, em toda a Europa, a Itália; principalmente a cidade de Florença. Com o desenvolvimento político e econômico da região, ocorrido, em grande parte, pela reabertura do comércio pelo retorno da circulação de moedas e pelo intercâmbio com as culturas orientais em razão das Cruzadas, os italianos e demais europeus viram, no excedente de sua riqueza, a possibilidade de investir em cultura. Impressionados com os artigos de luxo originários do Oriente próximo, comercializados a partir de então na Europa, as famílias mais ricas das cidades italianas, que controlavam a economia e a política na península, passaram a contratar e proteger artistas.

É um período de transformações profundas na vida e nos costumes da Europa. Depois da peste e do modo endêmico que a assolou, durante e após 1348, e as consequentes crises demográficas e econômicas, renovam-se as estruturas políticas, nascem ou são reforçadas as instituições estatais para modernizá-las, desenvolvem-se as atividades produtivas, desde a agricultura, às primeiras indústrias e ao comércio. A este processo está ligada a extinção de muitas estruturas feudais [...]. O novo fervor que se instala, no entanto, assinala também, a destruição da instituição medieval do Estado como administrador da justiça, da supremacia deste como potência. (PAZZAGLIA, 1993, p. 474, tradução nossa)²⁶.

aqueles recebidos pelos cruzados? O principal deles – o da indulgência – concedia o perdão dos pecados, perspectiva muito atraente naquela sociedade de forte religiosidade, sociedade mais clerical que civil, na qual pecado e crime eram a mesma coisa. [...] A iniciativa, na maioria das vezes, era do papa, que como chefe espiritual pregava a realização dela pessoalmente (como fez Urbano II, na Primeira Cruzada) ou através de eclesiásticos (como ocorreu na Segunda Cruzada, com São Bernardo). A data de seu início também era marcada pelo papa. O comando cabia igualmente a ele por meio de um representante, o legado pontifício, cuja função, porém, era teórica, já que naturalmente as operações militares eram quase sempre decididas pelo rei ou pelos senhores feudais mais importantes que dela estivesse participando.” (FRANCO JR., 1999, p. 05-06).

²⁶ “È un periodo di trasformazioni profonde nella vita e nel costume dell’Europa. Dopo la peste allo stato endemico che la desolò anche dopo il 1348 e le conseguenti crisi demografiche ed economiche, si rinnovano le strutture politiche, nascono o si rafforzano istituzioni statali in senso più moderno, si sviluppano le attività produttive, dall’agricoltura, alle prime industrie, al commercio. A questo processo è legata la liquidazione di molte strutture feudali [...]. Il nuovo fervore di vita, però, segna

O homem medieval se transforma. Tais transformações, que para sempre mudaram a maneira de o homem pensar e viver em sociedade, possibilitaram o resgate de culturas que também inseriram o Homem como o centro de suas preocupações. Os intelectuais do Humanismo, como foi chamada essa perspectiva do pensamento surgida nessa época, viram na Antiguidade Clássica uma sociedade irmã, voltada para os ideais de Beleza e de Arte como objetivos essenciais da vida. Ainda que, guardadas as ressalvas e distinções entre as duas sociedades, separadas por séculos de uma cultura anteriormente dedicada à contemplação, dominada pelos preceitos da Igreja da Idade Média e por uma pequena divulgação e transmissão da cultura, radicada aos mosteiros e conventos ou algumas cortes influentes, uma vez que, o feudalismo, em seu auge na época, impossibilitava o intercâmbio entre as culturas e países, e que “a necessidade de utilizar o insubstituível instrumento intelectual do mundo greco-romano e de aproximá-lo aos moldes cristãos criou ou pelo menos favoreceu hábitos intelectuais deploráveis: a deformação sistemática dos pensamentos dos autores” (LE GOFF, 2005, p. 109); o homem do Renascimento se distinguiria do homem da Antiguidade pela visão mais questionadora da realidade que o cercava, fruto de pouco mais de mil anos que os separavam.

O novo movimento, que tem seu início próximo ao final do “*Trecento*”, mas atinge plena consciência de si mesmo no “*Quattrocento*”, baseia-se em uma conceituação laica e mundana, não necessariamente antirreligiosa, do viver, fundada na dignidade e na criatividade do homem no mundo, abandonando a dominante preocupação sobre o além que havia sido típica da Idade Média [...]. Se a Idade Média postulava uma continuidade entre si e a idade precedente, propondo-se como a era cristã que teria em si mesma e atingido a verdade e, portanto, todas as precedentes conquistas do pensamento, os Humanistas percebem que se havia verificado um rompimento entre eles e os Antigos, e desejavam reconquistá-los na realidade e na totalidade da arte, do pensamento, da história, da civilização que eles haviam representado brilhantemente, de forma eternamente exemplar. (PAZZAGLIA, 1993, p. 474, tradução nossa)²⁷.

anche, con la liquidazione dell'idea medievale dello stato come amministratore di giustizia, il prevalere dell'idea di esso come potenza.”

²⁷ *“Il nuovo movimento, che ha i suoi inizi verso la fine del Trecento, ma giunge a piena coscienza di sé nel Quattrocento, s'impenna su una concezione laica e mondana, anche se non necessariamente anti-religiosa, del vivere, fondata sulla dignità e creatività dell'uomo nel mondo, accantonando la dominante preoccupazione dell'aldilà che era stata tipica del Medioevo [...]. Se il Medioevo ipotizzava una continuità fra sé e l'età precedente, proponendosi come l'era cristiana che aveva in sé assommato la verità e dunque tutte le precedenti conquiste del pensiero, gli Umanisti avvertono che si è verificata una frattura fra loro e gli Antichi, e vogliono riconquistarli nella realtà e intelligenza dell'arte, del pensiero, della storia, della civiltà che essi avevano espresso luminosamente, in forma perennemente esemplare”.*

A Arte clássica valorizava a Beleza e a perfeição humanas, ou seja, o perfeito equilíbrio das formas e para isso buscava os grandes motivos das Artes clássicas: o Mito a sua representação. O mesmo fizeram os artistas renascentistas, uma vez que “para os eruditos do Renascimento, a religião grega é esse tesouro múltiplo e abundante de narrativas legendárias” (VERNANT, 1992, p. 24-25), que mesmo num mundo cristão foram recuperadas e transformadas em símbolos e alegorias. Era um compêndio cultural de imagens e interpretações variadas, e conhecê-las era, em primeiro lugar, demonstrar vasta cultura e desenvolvimento intelectual. E o Mito fornecia material vastíssimo à Arte: ignorá-lo, seria ignorar a genialidade artística dos antigos, censurar o intelecto e cercear a própria Arte.

Sobre isso, afirma Eliade (2007, p. 139): “se a religião e a mitologia gregas, radicalmente secularizadas e desmitificadas, sobreviveram na cultura européia, foi justamente por terem sido expressas através de obras-primas literárias e artísticas”.

Já Ruthven (1997, p. 72), vai além, ao exprimir que

o mito está estritamente ligado à literatura; tanto assim, que o destino de um está amarrado ao de outro [...]. Os europeus geralmente concebem a mitologia como um fenômeno exclusivamente greco-romano, e deixam de perceber que a mitologia greco-romana é preservada numa forma literária altamente sofisticada; o que achamos em Eurípedes ou em Ovídio não é mitologia, mas literatura feita a partir de mitos, literatura feita por artesãos que falsificam artisticamente os mitos [...]. Os mitos são tidos como obras de literatura, em virtude de serem obras da imaginação.

Assim, desde a transmissão oral aos primeiros registros escritos de que se tem notícia, imortalizados pelas obras de Homero e de Hesíodo, atravessando o longo período de depuração, se dessa forma pode ser nomeado o processo de dessacralização ocorrido ainda enquanto a sociedade grega vivia seu apogeu; passando pela recuperação de seus motivos, temas e Mitos pelos romanos que perceberam a grandiosidade da cultura do povo que haviam dominado e também desenvolvendo artisticamente aqueles valores herdados, até o advento do Cristianismo e às diversas tentativas de desvalorizar as tradições da Antiguidade, o Mito sobreviveu, portanto, pela genialidade e iniciativa dos escritores que o imortalizaram na Arte, tornando-o parte, se não imutável, pelo menos reconhecível, da Cultura.

É nessa conjuntura que se insere a obra do poeta Dante Alighieri, escritor de a *Divina comédia*, que se auto declara herdeiro da cultura greco-romana, ou ainda como declara Petrocchi (2008, p. 170, tradução nossa), ele era o “*scriba Dei*, auto-proclamado profeta dos

tempos novos”²⁸, e que se coloca como o sexto grande poeta dessa cultura grandiosa, atrás apenas de Homero, Horácio, Ovídio, Lucano²⁹, e Virgílio.

79	<i>Intanto voce fu per me audita: “Onorate l’altissimo poeta; l’ombra sua torna, ch’era dipartita”.</i>	Logo um chamado foi por mim ouvido: “Honrai o nosso poeta eminente! Sua sombra volta, que tinha partido”.
82	<i>Poi che la voce fu restata e queta, vidi quattro grand’ombre a noi venire: sembianz’avevan né trista né lieta.</i>	Ao final desse apelo veemente, de quatro grandes sombras vi a chegada; seu semblante nem triste nem contente
85	<i>Lo buon maestro cominciò a dire: “Mira colui con quella spada in mano, che vien dinanzi ai tre sí come sire:</i>	parecia; logo ouvi do guia a chamada: “Olha o que vem à frente qual decano dos outros três, segurando uma espada;
88	<i>quelli è Omero poeta sovrano; l’altro è Orazio satiro che vene; Ovidio è ‘l terzo, e l’ultimo Lucano.</i>	ele é Homero, poeta soberano; o satírico Horácio junto vem, terceiro é Ovídio e último Lucano.
91	<i>Però che ciascun meco si convene nel nome che sonò la voce sola, fannomi onore, e di ciò fanno bene”.</i>	Desde que cada um deles detém os mesmos dotes co’os quais fui saudade, recebo sua honraria como convém”.
94	<i>Così vid’i’ adunar la bella scuola di quel signor de l’altissimo canto che sovra li altri com’aquila vola.</i>	Assim o belo grupo vi formado da escola do senhor do excelso canto cujo vôo, como d’águia, é incontestado.
97	<i>Da ch’ebber ragionato insieme alquanto, volsersi a me con salutevol cenno, e ‘l mio maestro sorrise di tanto;</i>	Longo foi seu colóquio, e entretanto acenavam a mim, e eu vi o prazer no sorriso do Mestre meu, porquanto
100	<i>e piú d’onore ancora assai mi fenno, ch’e’ sí mi fecer de la loro schiera, sí ch’io fui sesto tra cotanto senno.</i>	o privilégio iriam me conceder da acolhida na sua comunidade. E assim fui o sexto entre tanto saber.

(*Inferno*, Canto IV, v. 79-102)

Vale ressaltar a importância dada por Dante a esses poetas. Cada qual foi grande a sua maneira e em sua arte. De certa forma eles também estão no cerne da própria poesia dantesca, uma vez que, junto com eles, Alighieri participa e compõe *la bella scuola* (*Inferno*, Canto IV, v. 94).

Homero, dito “*poeta sovrano*” (*Inferno*, Canto IV, v. 88), foi o poeta grego por excelência, como já mencionado, o escritor das primeiras epopeias, o bardo que cantou os

²⁸ “*scriba Dei, auto-proclamatosi profeta dei tempi nuovi*”

²⁹ Dante encontra esses poetas no Limbo, primeiro círculo do Inferno onde estão aqueles que viveram antes do advento de Cristo e não sofrem penas, a não ser a ausência da esperança e a ânsia eterna pela redenção que jamais terão.

heróis dos tempos míticos da Grécia Antiga e o grande “pai” da educação grega. Dante lhe rende homenagem como o grande *sire* (*Inferno*, Canto IV, v. 87) de todos os outros que lhe foram posteriores. Ele é, não apenas, o grande inspirador dos demais poetas, como o primeiro poeta a quem todos devem a arte. A poesia de Homero e de Dante ligam-se pelo sentido, do ponto de vista, do poeta vate, aquele que deve apresentar os eventos e, por meio deles, ensinar ao povo tudo a respeito dos mistérios e dos desígnios dos deuses, como um verdadeiro guia.

Horácio (Quintus Horatius Flaccus, 65 a.C – 8 d. C) foi, em sua juventude, um poeta satírico que levou para suas obras as críticas às personalidades e aos costumes de sua época. Também escreveu poesia lírica e cartas dirigidas aos amigos. Dentre essas obras, destaca-se a “*Ad Pisones*, posteriormente denominada *Ars Poetica*, em que é exposto o pensamento horaciano sobre conceito e estrutura da poesia, seguindo o exemplo da *Poética* de Aristóteles.” (D’ONOFRIO, 2005, p. 260). Na *Divina comédia*, Dante reúne grandes personalidades de seu tempo, contemporâneos ou históricos, e também lhes atribui destinos subjacentes às atitudes que tomaram ao conduzir suas vidas, e muitos condenados ao inferno recebem um tratamento irônico quando vistos pelo personagem, ou ainda quando mencionados. Um exemplo diz respeito ao papa Bonifácio VIII, que mesmo estando vivo por ocasião da viagem de Dante em 1300 aos três mundos do além, teria já seu lugar reservado entre os simoníacos no terceiro bolsão do oitavo círculo do inferno, sendo chamado por Nicolau III, papa antes dele, que se confunde ao ouvir vozes próximas ao buraco onde está colocado de cabeça para baixo, apenas com as pernas e os pés para fora.

- | | | |
|----|---|---|
| 49 | <i>Io stava come 'l frate che confessa
lo perfido assassin, che, poi ch'è fitto,
richiama lui per che la morte cessa.</i> | Estava eu como o frade, confessando
o sicário que, mesmo após constricto,
a si o revoca, seu fim protelando. |
| 52 | <i>Ed el gridò: “Se’ tu già costì ritto,
se’ tu già costì ritto, Bonifazio?
Di parecchi anni mi mentì lo scritto.</i> | “Já estás aí plantado?” foi seu grito,
“Bonifácio, já estás aí plantado?
de vários anos enganou-me o escrito” |
| 55 | <i>Se’ tu sí tosto di quell’ aver sazio
per lo qual non temesti tòrre a ‘nganno
la bella donna, e poi di farne strazio?”.</i> | Das riquezas estás já tão saciado,
Pra que ultrajaste a formosa mulher
após tê-la com dolo conquistado?” |

(*Inferno*, Canto XIX, v. 49-57)

Ovídio (Publius Ovidius Naso, 43 a. C. – 17 d. C) foi o escritor de *Metamorphoseon Libri*, na qual reúne uma série de histórias míticas em que ocorre a transformação dos personagens em outros seres da natureza. Sobre ele se tornará a falar mais adiante.

Já Lucano (Marcus Annaeus Lucanus, 39 d. C – 65 d. C.) escreveu uma épica histórica, *Farsália*.

De sua obra, muito variada – além das *Laudes Neronis*, temos notícias de um poema sobre a guerra de Troia, *Iliacon*; de um relato de descida aos infernos, *Catachtonion*; de um *Orpheus*, também sobre o mundo infernal; de dez livros de *Siluae*; de uma tragédia, *Medea*; de catorze livros de *Salticae fabulae* (para pantomimas); de poemas escritos com o tema das Saturnálias (*Saturnalia*); de epigramas; de um *Adlocutio ad Pollam* (sua esposa); de um *Carmen (famosum)* contra Nero; de um *De Incendio urbis*; contra o incêndio provocado pelo imperador; de *Epistulae* e uma *Oratio in Octauium Sagittam* – não conservamos mais do que *Farsalia*. (ESTEFANÍA, 1997, p. 435-436, tradução nossa).³⁰

A *Farsália* tem como tema principal a disputa ocorrida entre César e Pompeu pela tomada do poder em Roma, mas não foi terminado pelo poeta, estando interrompido no livro X. Segundo Estefanía (1997, p. 437, tradução nossa) “o poeta canta a guerra civil como uma luta fratricida, influenciado, sem dúvida, pela tragédia *Phoenissae* escrita por seu tio Sêneca, cujo tema era a luta entre Etéocles e Polinices, os filhos de Edipo.”³¹ Dessa forma, Lucano transporta para o poema os acontecimentos históricos do período anterior à fundação do Império por Augusto e retrata a luta como um terrível evento que em nada contribuiria para a grandeza de Roma, ao contrário, tendia a ser a causa de sua destruição. Apesar de o poema de Lucano romper com os moldes das epopeias anteriores, principalmente o virgiliano, sua obra inaugura um novo estilo, dotado de variadas construções retóricas e de engenhosas construções descritivas impactantes sobre as batalhas e as técnicas de guerra. Sua poesia rompe com a exaltação do *epos* humano e assume a postura crítica em relação à loucura dos homens diante do poder, algo que também é possível perceber na obra de Dante, ao levar-se em conta as críticas do poeta florentino aos cidadãos de Florença e às suas guerras internas que também prejudicavam a glória de sua cidade natal.

³⁰ “De su obra, muy variada – aparte de las *Laudes Neronis*, tenemos noticias de un poema sobre la guerra de Troya, *Iliacon*; de un relato de descenso a los infiernos, *Catachtonion*; de un *Orpheus*, también sobre el mundo infernal; de diez libros de *Siluae*; de una tragedia, *Medea*; de catorce libros de *Salticae fabulae* (para pantomimas); de poemas escritos con motivo de las Saturnales (*Saturnalia*); de epigramas; de una *Adlocutio ad Pollam* (su esposa); de un *Carmen (famosum)* contra Nerón; de un *De Incendio urbis*, contra el incendio provocado por el emperador; de *Epistulae* y de una *Oratio in Octauium Sagittam* – no conservamos más que *Farsalia*.”

³¹ “El poeta plantea la guerra civil como una lucha fratricida, influenciado, sin duda, por la tragedia *Phoenissae* escrita por su tío Séneca, cuyo tema era la lucha entre Eteocles y Polinices, los hijos de Edipo.”

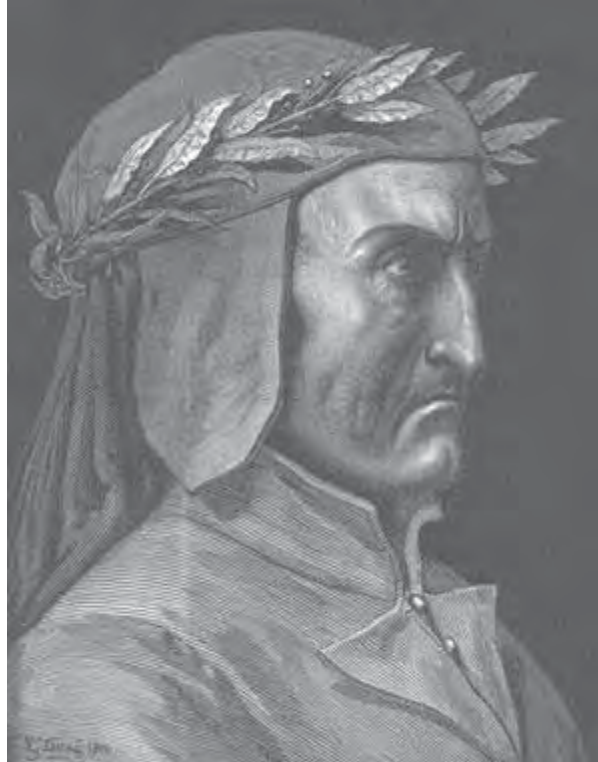
Virgílio, o guia de Dante, foi o principal mestre do poeta, aquele que, na *Divina comédia*, guiou Dante pelos mundos do além. Sua obra máxima, *Eneida*, foi retomada pelo florentino e utilizada como uma espécie de introdução para sua própria obra que vai além ao desenvolver o tema da viagem mística e de conhecimento dos mistérios dos reinos dos mortos. Além disso, Virgílio era o poeta da excelência do Império Romano e da união, propriamente dita, entre o mundo Clássico e o mundo Cristão porque algumas de suas obras eram vistas como anunciadoras do cristianismo. Como destaca Petrocchi (1963, p. 36, tradução nossa):

na Idade Média considerava-se que Virgílio fosse um prenunciador do Cristianismo. Virgilio foi sentido por todos os homens medievais, e de maneira, direi decisiva, por Dante, como um precursor, um anunciador do Cristianismo. Aqueles temas de humanidade, de profunda religiosidade, de “*pietas*” de Virgílio, são sentidos como precursores, de fato, do Cristianismo; e Virgilio é, direi, uma das pontes, ou antes talvez o elo de ligação mais sólido entre a cultura clássica e a cultura cristã. Por meio de Virgilio fluem todas as instâncias e todos os elementos necessários para a unificação entre cultura pagã e cultura cristã, que a Idade Média compreende.³²

Dante Alighieri soube, como nenhum outro, reunir tantos e tão diversos personagens, seja da Mitologia greco-romana, seja da Mitologia hebraico-cristã, além dos personagens históricos e contemporâneos da cultura europeia e da cultura árabe, sábios cristãos, filósofos e estudiosos pertencentes a diferentes correntes de pensamento para criar sua obra máxima.

³² “*Nel Medioevo si reputava che Virgilio fosse un anticipatore del Cristianesimo. Virgilio è sentito da tutti gli uomini del Medioevo, e in maniera, direi acuta, da Dante, come un precursore, un annunciatore del Cristianesimo. Quei motivi di umanità, di profonda religiosità, appunto, del Cristianesimo; e Virgilio è, direi, uno dei ponti, o anzi forse l’anello di congiunzione più solido fra la cultura classica e cultura cristiana. Attraverso Virgilio scorrono tutte le istanze e tutti i bisogni di unificazione tra cultura pagana e cultura cristiana, che il Medioevo sente.*”

2. DANTE ALIGHIERI E A *DIVINA COMÉDIA*



(Ilustração de Gustave Doré, 1851-1868)

*“O de li altri poeti onore e lume,
vagliami ‘l lungo studio e ‘l grande amore
che m’ha fatto cercar lo tuo volume.*

*Tu se’ lo mio maestro e ‘l mio autore,
tu se’ solo colui da cu’io tolsi
lo bello stilo che m’ha fatto onore.”*

(Inferno, Canto I, v. 82-87)

2. DANTE ALIGHIERI E A *DIVINA COMÉDIA*

Dante Alighieri nasceu em Florença (Firenze) na região da atual Toscana, em 1265. Era filho de uma família da baixa nobreza e ligada ao partido “guelfo” (partidários do Papa, em oposição aos “gibelinos” que apoiavam o Imperador do Sacro Império Romano)³³. Participou ativamente da vida política da cidade, até ocupar o cargo de magistrado ou prior em 1300. Nessa época, dois ramos do partido “guelfo” disputavam o poder, os Negros e os Brancos, sendo o primeiro, mais radical, e o segundo, do qual Dante fazia parte, mais moderado.

Essa divisão nasceu de uma série de motivos, antes de tudo de facções nobres e aristocráticas: as famílias nobres se dividiram entre um e outro dos dois partidos. E depois, por motivos econômicos: os negros eram os mais ricos, aqueles que detinham o poder econômico; os brancos eram a nobreza mais pobre, ou a burguesia próspera e ativa que lutava contra os negros. Também por motivos de política italiana. Ambos, tanto os negros como os brancos eram guelfos, ou seja, anti-gibelinos, anti-imperiais; mas os brancos eram muito mais moderados, os negros eram mais extremistas; queriam uma aliança com o papado de maneira muito mais decisiva e rígida, ou seja, que a Comuna de Firenze firmasse uma aliança muito mais estável e permanente com o papado. (PETROCCHI, 1963, p. 18-19, tradução nossa)³⁴.

A origem dos dois partidos remonta à disputa dinástica da Alemanha em que os partidários de ambos os pretendentes ao trono assumiram para si títulos que recordavam os nobres envolvidos.

Por ocasião da morte do imperador Lotário (1138), os partidários de Conrado III de Hohenstaufen, dito Waibling (Gibelino) por causa de seu

³³ A cidade de Florença era tradicionalmente “guelfa”, ou seja, partidária do papa, desde a disputa entre o pontífice Gregório VII e o imperador Henrique IV. Desde quando, como destaca Franco Jr. (2000, p. 20) “a condessa florentina Matilde tomou o partido do primeiro. Graças às fortificações que ela construía, a cidade resistiu ao cerco imperial de 1082. Cristalizava-se a posição papista (depois chamada de guelfa) que caracterizaria Florença por longo tempo.”

³⁴ “*Questa divisione è nata da una serie di motivi, anzitutto da fazioni principesche e aristocratiche: le famiglie nobili si divisero in uno o nell’altro dei due partiti. Poi per motivi economici: i neri erano i più ricchi, quegli che detenevano il potere economico; i bianchi erano la nobiltà più povera, o la borghesia più agiata e operosa che lotava contro i neri. Poi per motivi di politica italiana. Tutti e due, sia i neri che i bianchi, erano guelfi, cioè a dire anti-ghibellini, anti-imperiali; però i bianchi erano molto più temperati, i neri erano più estremisti: volevano l’alleanza con il Papato in forme molto più nette e rigide, che cioè il Comune di Firenze stringesse un’alleanza molto più stabile e duratura con il Papato.*”

castelo em Waibling, receberam o nome de ‘gibelinos’, opondo-se aos partidários de Henrique da Baviera, da família dos Welf (Guelfos). Estes dois termos, que na Alemanha dos séculos 12 e 13 designaram os partidários dos pretendentes ao trono imperial pertencentes às duas famílias concorrentes, na Itália do século 12 ao 15, passaram a designar partidários do papa (Guelfos) e do imperador (Gibelinos). (LE GOFF, 2005, p. 305).

Essa disputa, que envolvia as famílias nobres e o papa, teve, nas regiões que hoje compõem a Itália, o agravante de encontrar os estados fragmentados e uma intensa rivalidade até mesmo entre famílias de uma mesma cidade pelo controle do poder. Essas questões envolviam, muitas vezes, guerras civis e combates públicos entre os membros das facções envolvidas.

Em 1216, em Florença, uma série de *vendettas* (guerras privadas) opõem dois grupos de famílias, duas *consorterie* (associações), a dos Fifanti-Amidei e Buondelmonte. Por causa de uma ruptura de casamento, afronta tanto mais cruel para os Fifanti-Amidei porque o noivo Buondelmonte não se apresentou no dia em que toda a consorterie da noiva o aguardava em trajes de casamento sobre a Ponte Vecchio. O traidor foi assassinado quando se dirigia um pouco mais tarde à catedral para casar com outra. Imiscuindo-se na luta entre os dois candidatos ao império, Oto de Brunswick e Frederico de Hohenstaufen que acabou degenerando na luta entre o imperador e o papa, a rivalidade entre as duas famílias florentinas tornou-se a luta entre Guelfos e Gibelinos. (LE GOFF, 2005, p. 305).

Em Florença, essas guerras civis levaram a enfrentamentos dos dois partidos, resultando, diversas vezes em exílio, ora dos líderes de um grupo, ora de outro. A cidade de Florença era governada, desde o século XII, por um Colegiado de cônsules, eleitos para o período de um ano. Estes deveriam consultar um Conselho Popular que votava as medidas tomadas pelo colegiado³⁵. Principalmente composto por nobres, em 1293, a nobreza começa a

³⁵ “Após a morte em 1113 da condessa Matilde, que recompensara o apoio da comunidade florentina à causa da Igreja dando-lhe amplos poderes, a cidade tornou-se virtualmente autônoma. Florença passou a ser governada por um colegiado de doze cônsules, renovado anualmente, por um Conselho de cem membros com poderes consultivos, por uma Assembléia Popular que se reunia quatro vezes ao ano para confirmar os atos dos cônsules, aprovar os tratados concluídos, definir as funções de cada funcionário comunal. Essa organização político-administrativa de meados do século XII foi inúmeras vezes alterada, levando Dante a registrar com amargura tal inconstância [...] (*Purg* VI, 145-151). Como em quase todas as comunas, a nobreza florentina era de origem feudal. Dona de muitas terras e interesses no campo, a participação dela na vida urbana dava-se através da atividade militar que garantia grande prestígio e o exercício do poder. Mas à medida que as atividades comerciais se desenvolviam, a nobreza tinha seu papel diminuído. Em 1293, através de uma nova legislação imposta pelo restante da população, a nobreza viu decretado o fim de seus privilégios. Isso legitimava o fato de desde meados do século Florença ser governada pela camada de grandes comerciantes.” (FRANCO JR., 2000, p. 20-21).

perder seus privilégios e poderes dentro da organização política da cidade e passa a dividir as decisões com os comerciantes que enriqueciam com o desenvolvimento do comércio. Nessa organização política florentina, Dante foi membro participativo, sendo eleito para o cargo de *priore* em 1300, após uma tentativa de golpe dos guelfos negros para tomar o poder na cidade.

O cardeal Matteo d'Acquasparta, nomeado legado papal para as regiões da Toscana e da Romagna, tentou resolver a situação que se mostrava extremamente perigosa na cidade de Florença e que já havia provocado disputas violentas pelas ruas. Mas, ao tentar solucionar o problema, ele, secretamente, protegia os membros do partido dos Negros em troca de favores e também para enfraquecer o partido popular. A crise se agravou quando a forma das eleições para prior de Florença foi alterada, limitando-se o número de candidatos qualificados para os cargos em disputa para alguns poucos nomes, escolhidos dentre os melhores e mais notáveis cidadãos florentinos, que seriam colocados em uma urna e, então, sorteados, e não como era antes, por voto secreto. Por esse estratagema, os nomes de cidadãos pertencentes ao partido dos Negros também entrariam na disputa. O anúncio dos nomes sorteados revelou a fraude: a maioria dos nomes contemplados era de membros do partido dos Negros e havia

a possibilidade de que a maioria do governo do priorado passasse concretamente para as mãos dos Negros. A revolução política teria sido completada. Entretanto, os populares não se prestaram ao jogo do astuto frade, e impuseram o velho sistema eleitoral. Voltaram às urnas em 13 de junho, e foram eleitos Noffo di Guido, Neri di Iacopo del Giudice, Nello d'Arrighetto Doni, Bindo di Donato Bilenchi, Ricco Falconetti e Dante Alighieri. Logo após o escrutínio os seis eleitos se retiraram, como era costume, em um convento, com o novo magistrado comunal de justiça Fazio da Micciole. (PETROCCHI, 2008, p. 80, tradução nossa)³⁶.

Após a posse dos seis priores, o cardeal determinou que eles decidissem o futuro de alguns membros de ambos os partidos que haviam provocado uma guerra na cidade dias antes da eleição. A sentença declarada foi a de exílio. Todos deveriam partir com suas famílias; os Negros para Perúgia, os Brancos para Sarzana. Entre eles, estava Guido Cavalcanti, amigo de Dante. A sentença, no entanto, não foi aplicada aos Negros que, aliados ao cardeal d'Aquasparta, seguiram para Lucca, em uma tentativa de contratar a milícia daquela cidade

³⁶ “*la probabilità che la maggioranza del governo priorale passasse saldamente nelle mani dei Neri. Il rivolgimento politico sarebbe stato completo. Tuttavia i popolani non si prestarono al giuoco dell'astuto frate, e imposero il vecchio sistema elettorale. S'andò alle urne il 13 di giugno, e risultarono eletti Noffo di Guido, Neri di Iacopo del Giudice, Nello d'Arrighetto Doni, Bindo di Donato Bilenchi, Ricco Falconetti e Dante Alighieri. Subito dopo lo scrutinio i sei eletti si ritirarono, com'era l'uso, in un convento, col nuovo gonfaloniere di giustizia Fazio da Micciole.*”

para invadir Florença. Os priores tentaram, de todas as formas, impedir que houvesse uma guerra entre as cidades de Lucca e de Florença. Pouco tempo depois, o cardeal, declaradamente favorável à causa dos Negros, sofreu um atentado e exigiu medidas mais severas para a punição dos envolvidos. No entanto, os responsáveis não foram encontrados, e os priores tentaram apaziguar os ânimos de Matteo d'Aquasparta, que não aceitou o desagravo oferecido e se retirou de Firenze. Após a saída de Matteo da cidade, os guelfos brancos, antes exilados, tiveram suas penas comutadas e a punição de exílio foi perdoada. Os Brancos, anteriormente exilados, foram autorizados a retornar a Firenze, provocando a ira dos Negros que patrocinaram uma segunda guerra aberta na cidade durante a vigília de São João, em 23 de junho de 1300. Houve nova retaliação por parte dos governantes, mas, dessa vez, entre os revoltosos punidos, estava o líder dos guelfos negros, cunhado de Dante, Corso Donati, violento e de índole combativa, que recebeu o apoio do papa Bonifácio VIII (avisado a respeito dos eventos pelo próprio cardeal Matteo) para retornar à cidade e tomar o poder em Florença, usando dos recursos necessários (assassinatos e saques) para consegui-lo.

No mesmo momento em que Corso Donati invadia a cidade, Dante seguia para Roma junto com outros embaixadores para tentar aplacar os ânimos exaltados, pedir ajuda ao papa para impedir que a cidade de Florença mergulhasse mais uma vez numa guerra civil. Toda a sua tentativa, no entanto, foi em vão. Estando ainda em viagem, Dante Alighieri foi condenado à revelia e declarado proscrito da cidade pelos membros do partido dos guelfos negros, que, patrocinados pelo papa Bonifácio VIII, haviam aproveitado a ausência do prior, para tomar o poder. A partir de então, ele nunca mais poderia ocupar cargos públicos em sua vida, deveria pagar uma multa sob as falsas acusações de haver dilapidado os cofres públicos, por ser hostil ao papa e estimular a guerra em Florença. Ainda deveria permanecer dois anos no exílio e seria conduzido à fogueira caso desobedecesse às ordens.

Impedido de regressar a sua amada cidade de Florença, Dante iniciou uma verdadeira peregrinação pelas demais cidades italianas. Apesar das muitas tentativas de conseguir retornar, todas resultando em propostas humilhantes e recusadas pelo poeta, Dante acreditava que seu exílio poderia significar uma lição para os italianos. Era para ele uma missão ensinar por meio de suas obras, o caminho da verdadeira justiça, mostrar ao povo o que a ambição desenfreada poderia produzir no seio da sociedade que havia abandonado suas leis e sua moral em nome do poder.

Em Pazzaglia (1993, p. 177), encontra-se um resumo dessa missão de Dante, para ele quase divinizada:

O exílio distanciava-o assim de qualquer orientação municipalista e ampliava sua visão de Florença para a Itália e daí para o mundo; sobretudo, dava-lhe a certeza de ser um mártir e um combatente em nome da justiça e de ter, por isso, o direito de falar aos homens, de guiá-los ao caminho justo para a conquista da verdade e da paz. É esta a vocação profética e reformadora da qual nasce a *Divina Comédia*. (tradução nossa)³⁷.

Mas, em 1313, com a morte do Imperador do Sacro Império Romano, Henrique VII, morriam também as últimas esperanças de Dante com relação a uma nova ordem em Florença, extensiva ainda a toda a Itália, e, conseqüentemente, firmava-se a impossibilidade de seu retorno à cidade natal, continuando, portanto, no exílio e passando por cidades como Verona e Ravena. Esta última viu o término de sua obra máxima, a *Divina Comédia*, e, com o falecimento do poeta, em 1321, guarda, até hoje, seus restos mortais.

As datas para o início da produção da *Divina Comédia* baseiam-se em estimativas e aproximações de acordo com elementos presentes no próprio texto de Dante e, segundo afirma Pasquini (2005, p. IX-X),

por falta de provas e indícios internos e externos, de autores e de arquivo, a história da composição do poema e a redação das singulares partes não podem ser cronologicamente situadas com certeza e deve-se circunscrevê-las no tempo com verossímil aproximação. [...] As duas hipóteses mais convincentes consideram os anos 1304-1305 e 1306-1307 como sendo o início da primeira parte. Indícios convenientes induzem à preferência da segunda datação, uma vez estabelecido que Dante, nos anos compreendidos entre 1304 e 1306, parece totalmente ocupado na composição dos tratados *De vulgari eloquentia* e *Convivio*, ambos interrompidos muito antes da conclusão em razão do surgimento de outros interesses artísticos e culturais que bem poderiam ser identificados com aqueles da *Commedia*. Por fim, indícios externos e buscas internas nos permitem definir mais exatamente os momentos da composição de cada parte. O *Inferno* contém alusões, citações e referências, diretas ou indiretas, concernentes a eventos históricos contemporâneos que alcançam, sem ultrapassar, o ano 1309, enquanto as referências às crônicas disseminadas pelo *Purgatorio* contemplam eventos que avançam até o final de 1313. Para traçar, pois, os limites cronológicos do *Paradiso*, podemos lançar mão do testemunho do próprio Dante, aquele que junto com a *Epistola a Cangrande* enviava pelo menos o primeiro canto da última parte ao senhor de Verona e, na segunda *Eglogla*, dirigida ao gramático Giovanni del Virgilio, contrapõe a terceira parte do poema, ainda que não terminada, às outras duas partes já em circulação e conhecidas de Giovanni del Virgilio, prometendo-lhe além disso, o envio de dez cantos do *Paradiso*. Deduz-se que o início de sua composição estaria localizado por

³⁷ “L’esilio lo allontanava così da ogni considerazione municipalistica, ampliava il suo sguardo da Firenze all’Italia e al mondo; soprattutto gli dava la certezza di essere martire e combattente della giustizia, di avere per questo il diritto di parlare agli uomini, di guidarli alla riconquista di essa, della verità e della pace. È questa la vocazione profetica e riformatrice da cui nasce la Divina Commedia.”

volta de 1306 e seu final por volta dos últimos anos de vida do poeta. (tradução nossa) ³⁸.

Alguns anos após a morte de Dante, Giovanni Boccaccio, a pedido dos governantes de Florença, realizou uma leitura pública da obra e chamou-a “divina” pela primeira vez para “salientar o caráter sublime da obra” (PASQUINI, 2005, p. XII, tradução nossa)³⁹. O adjetivo foi incorporado, no entanto, a partir de uma edição preparada por Ludovico Dolce em 1555, passando, então, a fazer parte de seu título permanentemente.

Dá-se o nome de *comédia* (do grego *komodía*⁴⁰) ao gênero literário que de um início tumultuado ou turbulento termina com final feliz e elevado, sendo oposto, portanto, ao tema da tragédia, que culmina em eventos tristes e angustiantes. Liga-se estreitamente às origens da comédia na Grécia Antiga, uma vez que

a comédia, assim como a tragédia, nasceu do culto de Dioniso. Ela provém do *kômos*, procissão burlesca, realizada durante as festas dionisíacas de inverno, que percorria as aldeias, perseguindo os transeuntes com cantos satíricos e ditos chistosos. Sua característica marcante é a sátira individual, os ataques pessoais; não procura ridicularizar os defeitos ou vícios da humanidade, mas os defeitos ou vícios deste ou daquele personagem, mencionado claramente. Põe em cena, para caricaturizá-los, os homens em evidência na época, sejam políticos, poetas, artistas ou filósofos. Num trecho que interrompe a ação, a parábase (*parabásis*), o coro volta-se de frente para o público e fala diretamente aos espectadores; nesse momento, o poeta toma a palavra e, pela voz do coro, defende a sua obra ou expõe as suas idéias, censurando e atacando os adversários. (JARDÉ, 1977, p. 74-75).

³⁸ “Per mancanza di prove e indizi interni ed esterni, d'autore e d'archivio, la storia della composizione del poema e la stesura delle singole cantiche non possono essere cronologicamente situate con sicurezza e si devono circoscrivere nel tempo con verissimile approssimazione.[...]Le due ipotesi piú persuasive assegnano agli anni 1304-1305 e 1306-1307 l'inizio della prima cantica. Ragionevoli indizi inducono a preferire la seconda datazione, una volta stabilito che Dante negli anni compresi tra il 1304 e il 1306 appare tutto occupato nella stesura di trattati impegnativi quali il *De vulgari eloquentia* e il *Convivio*, entrambi interrotti ben lunghi dalla conclusione in seguito al sopraggiungere di altri interessi artistici e culturali che ben si potrebbero identificare con quelli della *Commedia*. Infine, indizi esterni e spie interne ci consentono di definire piú esattamente i tempi di composizione di ogni cantica. L'*Inferno* contiene allusioni, citazioni e riferimenti, diretti o indiretti, concernenti eventi storici contemporanei che giungono, senza oltrepassarlo, all'anno 1309, mentre i rimandi cronachistici disseminati nel *Purgatorio* contemplano avvenimenti che si spingono fio al 1313. Per tracciare poi i confini cronologici del *Paradiso* ci possono aiutare le testimonianze di Dante stesso, il quale con l'*Epistola a Cangrande* inviava almeno il primo canto dell'ultima cantica al signore di Verona e nella seconda *Egloga*, diretta al grammatico bolognese Giovanni del Virgilio, contrappone la terza cantica, anche se non conclusa, alle due già in circolazione e note a Giovanni del Virgilio, promettendogli anzi l'invio di dieci canti del *Paradiso*. Se ne deduce che l'inizio della composizione va collocato attorno al 1306 e la fine situata verso gli ultimi anni di vita del poeta.”

³⁹ “sottolineare la sublimità dell'opera”

⁴⁰ “do lat. *cōmoediā*, derivado do gr. *kōmō(i)diā*”, (CUNHA, 2010, p. 164).

Nota-se que a característica sobre a intervenção do poeta e o direcionamento de seu discurso também ocorre na obra de Dante. Não é o coro quem se dirige ao público, mas o personagem Dante que se dirige ao leitor e dá voz ao poeta que se utiliza desse recurso da literatura para comunicar-se.

19 *Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto
di tua lezione, or pensa per te stesso
com'io potea tener lo viso asciuto,*

Que Deus te deixe, leitor, colher fruto
desta lição, e vai por ti entendendo
se eu podia conservar o rosto enxuto

(*Inferno*, Canto XX, v. 19-21)

46 *Se tu se' or, lettore, a creder lento
Ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia,
ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.*

Se a acreditar, leitor, tu serás lento,
no que eu direi, não me será surpresa,
pois eu, que o vi, a custo inda o sustento.

(*Inferno*, Canto XXV, v. 46-48)

A viagem de Dante, poeta-personagem, pelos mundos do além túmulo tem início quando ele se vê perdido em selva escura na Sexta-Feira Santa do ano de 1300. Três feras o impedem de prosseguir seu caminho e o ameaçam: uma pantera, um leão e uma loba. Nesse momento, aparece-lhe a alma de Virgílio, poeta romano a quem Dante chama de Mestre, e lhe diz que ele era protegido pelas almas superiores e beatas de três⁴¹ damas. Uma delas é Beatriz, a musa inspiradora, a quem, por muitas vezes, é atribuída a identidade de Beatrice di Folco, que Dante teria conhecido aos nove anos, amado a partir de então, dedicando-lhe diversos poemas, e morta em 1290. Na *Commedia*, tendo recebido ordem superior para acompanhá-lo, Virgílio guiará o poeta pela viagem pelo *Inferno* e pelo *Purgatorio*, depois, ao chegarem ao Jardim do Éden, no topo da montanha do purgatório, será a vez da própria Beatriz a partir de então e, em seguida, São Bernardo, nos céus superiores, nos últimos cantos do poema, assumirem a tarefa de levar o poeta florentino pelos círculos do *Paradiso*.

Monge cisterciense, São Bernardo viveu no século XII. Ele é o segundo guia de Dante Alighieri em sua incursão pelos céus superiores da abóbada celeste; defendia em seus estudos teológicos que a alma era a “amada do Todo Poderoso” e Deus, assim, era identificado como sendo seu amante, e o encontro de ambos era uma necessidade fundamental, uma vez que:

⁴¹ A recorrência de alguns números dentro da obra do poeta não é aleatória, mas se faz sob profundo simbolismo. Por exemplo, o número três (três partes, tercetos, trinta e três cantos), que segundo Chevalier (2008, p. 899) “é um número fundamental e exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem [...]. Para os cristãos é a perfeição da Unidade divina: Deus é Um em três pessoas”.

a experiência mística é inferior ao que será a visão face a face de Deus, na beatitude celeste. Mas, à imagem da Transfiguração, em que os Apóstolos participaram da irradiação do Cristo, o êxtase proporcionado à alma pelo beijo do Esposo a identifica, em certa medida, com o objeto amado, ao qual ela está unida espiritualmente. Pela união mística, o homem não se torna Deus, mas eleva-se acima de si mesmo e restaura em si a imagem divina. (VAUCHEZ, 1995, p. 175).

Cabe ressaltar que Dante se vê colocado, por intermédio de São Bernardo, diante de Deus em seu esplendor. O poeta-personagem contempla o mistério da Trindade, vê-se face a face com o amor sublime e só então pode retornar, purificado, para relatar à humanidade as visões dos três mundos da outra vida. Portanto, apenas a visão da perfeição é purificadora.

Apesar de estar relacionada a outras obras épicas, como a *Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero; e a *Eneida*, de Virgílio, que evocam “o canto heróico que exalta as origens ou façanhas heróicas de um povo” (D’ONOFRIO, 2005, p. 172), e recorrer a alguns *topoi* da poesia épica, tais como a descida ao inferno, os personagens da Mitologia, a invocação às musas, a predestinação do herói, etc., a *Divina Comédia*, no entanto, não foi considerada uma epopeia em seu sentido original, mas apresenta o *epos* da humanidade na “busca do caminho da justiça social e da perfeição moral” (D’ONOFRIO, 2005, p. 92). Assim sendo, o poema é definido como didático-alegórico; didático porque tem uma finalidade educativa inserida na tradição medieval “pelo uso de símbolos [...], além de fornecer a representação plástica dos vícios e virtudes” (D’ONOFRIO, 2005, p. 356); e alegórico porque, justamente, são estes símbolos que permitem a transmissão dos ensinamentos.

O poema é rigidamente estruturado em tercetos decassílabos, divididos em três partes: *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*; cada qual com trinta e três cantos, exceto a primeira, que possui trinta e quatro cantos, sendo o primeiro uma espécie de introdução; num total de 100 cantos que contém 14.233 versos.

O *Inferno* é composto de nove círculos, segundo a classificação das culpas ou pecados. Os condenados são distribuídos conforme a distinção aristotélica das faltas humanas de acordo com o excesso ou a ausência do amor, da incontidência e da malícia. Essa região teria sido formada quando Lúcifer, atirado do céu por Deus, caiu na terra, abrindo uma enorme vala, ficando preso pela parte inferior de seu corpo no lago de gelo do Cocito no centro da Terra. A terra, para não entrar em contato com ele em sua queda, formou, no lado oposto, no hemisfério sul ou inferior, não habitado pelo homem, segundo a tradição aristotélico-ptolomaica, a montanha do Purgatório.

Sob a orientação da concepção cristã e baseada nas leis do antigo código atribuídas a Moisés, e descritas no livro do *Êxodo*, que aplicava para cada crime uma punição correspondente, também aqueles que morreram sem se arrepender de seus pecados e inconfessos teriam punição semelhante. Associadas a isso, as distinções aristotélicas sobre pena e castigo⁴² também estariam relacionadas nesse contexto como a corroborar uma tradição que uniria duas civilizações antigas, que apesar de distintas, encontrariam pontos em comum.

Nesse sentido, Dante assumiria a tarefa de unir estas tradições para imprimir ao seu poema o senso de veracidade que o poeta, desde o princípio da obra, defendeu afinal. Dante, poeta-personagem, foi o homem escolhido para viajar pelos reinos de além-túmulo, conhecer seus mistérios e então retornar à terra, relatar tudo o que havia visto aos demais seres humanos para que percebessem aquilo que os aguardava e tivessem a oportunidade de mudar seu comportamento, quando em desacordo com as leis divinas, ou mantivessem suas convicções na certeza do prêmio. Essa foi a missão que lhe coube. Assim, guiado por Virgílio, ele encontrou personagens históricos e míticos em uma miríade de visões fantásticas.

Em sua escritura intrincada e detalhista, plena de imagens simbólicas e alegóricas, dispostas sob a ótica dos conceitos cristãos sobre a fé, o amor ao próximo e a caridade, Dante apresentou os personagens, seus crimes e as penalidades que lhes são impostas, assim como os bem-aventurados e seus prêmios no paraíso, enquanto dialogava com alguns deles.

A partir do momento em que Dante ultrapassou a porta do inferno, ele encontrou alguns personagens, avistou outros, referiu-se ou citou ainda outros que são utilizados no texto para fazer menção às situações que se desenrolavam diante do poeta-personagem. Dentre os personagens e demais referências à Mitologia greco-romana citados estão:

Primeira parte: *Inferno*

Canto I: Anquise, Troia, Ílion, Euríalo, Turno, Niso;

Canto II: Musas, Sílvio, Enéas;

Canto III: Aqueronte, Caronte;

Canto IV: Electra, Enéas, Heitor, Camila, Pentasileia, Latino, Lavínia, Lino, Orfeu;

⁴² Segundo Pazzaglia (1993, p. 238), referem-se às distinções morais que Aristóteles elenca e ordena segundo a degradação da humanidade em relação à incontinência, violência e fraude, baseados, o primeiro, no excesso do amor pelos bens; o segundo, na negação total desse sentimento e, o terceiro, no uso do amor para a corrupção da inteligência, espécie de entidade que aproxima o Homem a Deus.

Canto V: Minos, Dido, Siqueu, Helena, Aquiles, Paris, a referências a “Deuses”, ou seja, o panteão dos deuses;

Canto VI: Cérbero;

Canto VII: Caríbdis, Estige;

Canto VIII: Flégias;

Canto IX: Fúrias, Erínias, Megera, Aletto, Tesífone, Medusa, Teseu, Górgona, “soberana do perpétuo pranto”(v. 44), ou seja, Prosérpina, Estige, Cérbero;

Canto X: “mulher que aqui é rainha” (v. 79), ou seja, Prosérpina,

Canto XI: Sem referências aos Mitos greco-romanos.

Canto XII: Minotauro, “tua irmã” (v. 20), ou seja, Ariadne, Centauros, Quirón, Nesso, Dejanira, Aquiles, Folo, Pirro;

Canto XIII: Nesso, Harpias, Estrófade, troianos, Polidoro, Minos, “patrono antigo” (v. 144), quer dizer, Marte;

Canto XIV: Júpiter, Vulcano, Tebas, Ida, Rea, “infante seu”, ou seja, Júpiter/Zeus, Aqueronte, Estige, Flegetonte, Cocito, Letes, Flegra;

Canto XV: Sem referências a Mitos greco-romanos.

Canto XVI: Sem referências a Mitos greco-romanos.

Canto XVII: Gerión, Aracne, Faetonte, Ícaro, “seu pai”, ou seja, Dédalo;

Canto XVIII: Gerión, Jasão, Cólquios, Isífite (ou Hipsípila, GRIMAL, 2005, p. 234), Medeia

Canto XIX: Jasão

Canto XX: Tebanos, Anfiarau, Minos, Tirésias, “cidade de Baco” (Tebas), Áulide, Calcanta (Calcas, GRIMAL, 2005, 69-70), Eurípiles, Manto;

Canto XXI: Sem referência a Mitos greco-romanos.

Canto XXII: Sem referência a Mitos greco-romanos.

Canto XXIII: Sem referência a Mitos greco-romanos.

Canto XXIV: Fênix, Marte;

Canto XXV: Tebas, Centauro, Caco, Hércules, Cadmo, Aretusa;

Canto XXVI: Entéocles, Diomedes, Ulisses, “logro do cavalo”, para o Cavalo de Troia, Deidâmia, Aquiles, Paládio, Circe, Enéas, “filho de Ulisses” (Telêmaco), Penélope, Hércules;

Canto XXVII: Minos,

Canto XXVIII: troianos, Guerra de Troia, Netuno, gente argólica (para identificar os habitantes da cidade de Argos);

Canto XXIX: Egina, Dédalo, Minos, “filho de Dédalo”, ou seja, Ícaro;

Canto XXX: Juno, Sêmele, Atamante, Learco, Troia, Hécuba, Polissena, Polidoro, Tebas, Mirra, Sínon, Narciso, “o rei” para se referir a Príamo, rei de Troia por ocasião da famosa guerra, “sangue tebano”, para se referir aos habitantes de Tebas, “a troiana”, referindo-se à cidade de Troia, “cavalo de Troia”, para citar o logro do cavalo presenteado pelos gregos e que possibilitou a tomada da cidade;

Canto XXXI: Aquiles, gigantes, Jove, Marte, Efilte, Briareu, Anteu, Cocito, Tifeu, Tício, Hércules, “seu pai”, para se referir a Peleu, Deuses, “os filhos da terra”, em alusão aos Gigantes;

Canto XXXII: Anfion, Tebas, Tideu, Menalipo, as Mulheres, ao designar as Musas, Antenor (personagem do qual deriva o nome de um dos quatro giros do nono círculo, a Antenora);

Canto XXXIII: Tebas, Átropos, Cocito;

Canto XXXIV: Cocito.

O Purgatório, na obra de Dante, formou-se pela queda de Lúcifer, que abriu uma profunda vala no hemisfério norte, empurrando a terra para o lado oposto, no hemisfério sul, fazendo surgir assim, uma elevada montanha subdividida em nove⁴³ graduações ou coroas circulares, em sete das quais os pecadores expiam seus pecados segundo os sete vícios capitais; tendo no cimo da montanha, o Paraíso Terrestre ou Jardim do Éden, como o elo de ligação entre os penitentes e o paraíso dos bem-aventurados. Essa segunda região visitada por Dante na companhia de Virgílio, tem, como sua primeira região o Antipurgatório; e seus pecadores estão distribuídos segundo as disposições pecaminosas com base na intensidade do amor, e não mais de acordo com os pecados propriamente ditos.

O purgatório, ao contrário do inferno e do paraíso, não é citado na Bíblia e surgiu das discussões entre os membros da Igreja, seus cardeais, papas e filósofos a partir da necessidade imposta por uma nova configuração da própria sociedade e uma nova maneira de interpretar os eventos sociais e espirituais da época.

⁴³ “Cada mundo é simbolizado por um triângulo, um número ternário: o céu, a terra, os infernos. Nove é a totalidade dos três mundos [...]. Por ser o 3 o número da inovação, seu quadrado representa a universalidade. Sendo o último da série dos algarismos; o nove anuncia ao mesmo tempo um fim e um começo, isto é, uma transposição para um plano novo. Encontrar-se-ia aqui a idéia de novo nascimento e de germinação. Último dos números do universo manifestado, ele abre a fase das transmutações. Exprime o fim de um ciclo, o término de uma corrida, o fecho do círculo”. (CHEVALIER, 2008, p. 644).

A sociedade medieval era polarizada entre senhores e servos desde a queda do Império Romano até meados do século XI quando então, cessadas as invasões estrangeiras, a Europa passou por um vertiginoso crescimento populacional que impeliu os cidadãos a buscar novas terras, desenvolver as técnicas agrárias e assenhorar-se de novos mercados consumidores. Essas medidas conjugadas proporcionaram o surgimento de uma terceira classe que rompeu com a dicotomia existente. A burguesia nasceu, portanto, do excedente de produção do campo, da abertura dos portos, da revitalização da economia europeia como um todo. O comércio incipiente e em franco crescimento e aceleração, possibilitou que essa classe social investisse em cultura e não se contentasse, nem aceitasse a estanque divisão entre céu e inferno; a impossibilidade da correção de um erro cometido que representava um entrave ao próprio desenvolvimento humano de que era a porta-voz.

Foi principalmente pela pressão exercida por essa terceira classe social, a burguesia, que a noção do purgatório instalou-se definitivamente no seio da religião cristã depois de muitos séculos de discussões a respeito do tema.

O primeiro a mencionar um espaço intermediário entre as definitivas punição e salvação foi Santo Agostinho. Muito mais do que um teólogo entusiasmado pela possibilidade de redenção após a morte, Santo Agostinho preocupava-se com

a fé e as obras, o lugar do homem no plano divino, as relações entre os vivos e os mortos, a preocupação com a ordem numa série escalonada desde a ordem social terrena até a ordem sobrenatural, a distinção entre o essencial e o acessório, o esforço necessário do homem para atingir o progresso espiritual e a salvação terrena. (LE GOFF, 1995, p. 85).

A Igreja da Idade Média aproveitou os questionamentos do bispo de Hipona para construir a imagem desse novo espaço de purgação dos pecados e para responder aos anseios de uma classe econômica cada vez mais em ascensão que financiava os interesses de uma nobreza que ganhava força no quadro geral da Europa e da própria Igreja que, receosa do poder que a Igreja Ortodoxa ganhava no Oriente, precisava sem demora de incentivos para manter sua presença nessa mesma região e impedir os avanços das heresias que se desenvolviam nas fronteiras da cristandade.

Nos patamares do *Purgatorio*, são referidos os seguintes personagens e lugares da Mitologia:

Segunda parte: *Purgatorio*

Canto I: Musa, Calíope, Pega ou Piérides; “o planeta gentil” para se referir a Vênus; Minos, “triste rio” para se referir ao Aqueronte;

Canto II: Aurora, Marte, Aqueronte;

Canto III: Sem referências a Mitos greco-romanos;

Canto IV: Castor, Pólux, Faetonte, Sol, “o carro” para se referir ao carro do sol do deus Hélio;

Canto V: Sem referências a Mitos greco-romanos;

Canto VI: Sem referências a Mitos greco-romanos;

Canto VII: Sem referências a Mitos greco-romanos;

Canto VIII: Sem referências a Mitos greco-romanos;

Canto IX: “a concubina de Titão” para se referir a Aurora; “andorinha” para referir-se a Procne; Ganimedes, Aquiles, Schiro, Quirón, “mor corte” para referir-se à corte de Júpiter/Zeus; “sua mãe” para referir-se a Tétis, mãe de Aquiles; Gregos (para referir-se aos heróis da guerra da Guerra de Troia em oposição aos Troianos);

Canto X: Sem referências a Mitos greco-romanos;

Canto XI: Sem referências a Mitos greco-romanos;

Canto XII: Briareu, Timbreu, Marte, Pallas, “seu pai” para referir-se a Zeus; Gigantes, Níobe, Aracne, Almeón, Troia, Ílion;

Canto XIII: “lume” em uma invocação à personificação do Sol; Orestes;

Canto XIV: Circe, Aglauro;

Canto XV: deuses;

Canto XVI: Sem referências a Mitos greco-romanos;

Canto XVII: “ave” para referir-se a Procne; Lavínia;

Canto XVIII: Ismeno, Asopo, tebanos, Baco, Anquises, “o filho de Anquises”, para referir-se a Enéas;

Canto XIX: sereia, Ulisses;

Canto XX: Pigmalião, Midas, Polinestro, Polidoro, Delos, Latona;

Canto XXI: Cloto, “aquela que dia e noite fia” para referir-se a Cloto, uma das Parcas; Taumante, Tebas, Aquiles, “a filha” para referir-se a Íris, mensageira dos deuses;

Canto XXII: Jocasta, Clio, Parnaso, gregos, Tebas, Musas, Antígona, Deífile, Argia ou Argira, Ismênia; Langia, Tirésias, “a filha de Tirésias, para referir-se a Manto; Tétis, Deidâmia;

Canto XXIII: Eresiton, “a irmã” para referir-se à deusa da Lua; Sol;

Canto XXIV: Olimpo, Teseu, “malditos” para referir-se aos Centauros;

Canto XXV: Meleagro, Laquesis, Diana, Helice, Vênus;

Canto XXVI: Pasifae; Letes, “o nome daquela” para referir-se a Pasifae; “mãe”, para referir-se a Isífile ou Hipsípile;

Canto XXVII: Gerion, Tisbe, Vênus;

Canto XXVIII: Eolo, Prosérpina, “sua madre” para referir-se a Deméter ou Ceres; Vênus, “seu filho” para referir-se a Cupido ou Eros; Leandro, Letes, Parnaso;

Canto XXIX: ninfas, Musas, Elicona, Urânia, Sol, Délia, Argos, Grifo, Sol, “carro” para referir-se ao carro do Sol; Zeus;

Canto XXX: Grifo, Minerva, Letes;

Canto XXXI: sereias, “fera” para Grifo, Ninfa, Parnaso;

Canto XXXII: deusas, ninfas, Grifo, sol, Siringa para referir-se a Argos, Ninfas, “a ave de Jove” para referir-se à águia de Zeus/Júpiter, também um símbolo dos romanos;

Canto XXXIII: ninfas, Esfinge, Themis, Náíades, Píramo, Letes.

Acima do Purgatório orbitam os nove céus ou esferas e o Empíreo (céu perfeito)⁴⁴, formando o Paraíso e nele estão os bem aventurados, os justos, os sábios, os ativos, os amantes, os guerreiros e os triunfantes em nome da fé.

O Paraíso celestial configurou-se principalmente em razão do *Novo Testamento*, uma vez que é nos livros que compõem os ensinamentos de Cristo transcritos pelos apóstolos que ele se configura de maneira mais sólida no imaginário da sociedade. Mas é no *Gênesis*, no *Antigo Testamento* que os primeiros indícios de uma região paradisíaca começam a tomar

⁴⁴ Após o nono céu, há o Empíreo. Este seria o décimo céu, o número dez: “tem um sentido de totalidade, de conclusão, termo, remate. O sentido de volta à unidade, depois do desenvolvimento [...] o mais sagrado dos números, o símbolo da criação universal. É a soma dos quatro primeiros números (1 + 2 + 3 + 4), chamado Tetraktys, pelos pitagóricos, que forma um triângulo de 10 pontos, dispostos em pirâmide de quatro andares. No ápice, um só ponto simboliza o Um, ou o divino, princípio de todas as coisas, ser não ainda manifestado. Embaixo, a origem, dois pontos, simboliza o desdobramento do masculino e do feminino; os três pontos correspondem aos três níveis do mundo: infernal, terrestre e celeste; aos três níveis da vida humana: físico, psíquico, espiritual. A base da pirâmide, com seus quatro pontos, simboliza a terra, a multiplicidade do universo material, os quatro elementos, os quatro pontos cardeais, as quatro estações do ano, etc. O conjunto constitui a dezena, ou a totalidade do universo criado ou incriado”. (CHEVALIER, 2008, p. 333-334).

forma no imaginário dos crentes e esta concepção está diretamente ligada ao “simbolismo da montanha, vista em quase todas as mitologias como um eixo do mundo, um local privilegiado de comunicação com a esfera divina” (FRANCO JR. 1992, p. 118). Também segundo Franco Jr. (1992, p.113) a ideia de um paraíso

oscilava na verdade entre duas concepções diferentes do tempo. De um lado, os gregos e romanos tinham especulado sobre a Idade do Ouro primitiva, à qual a humanidade retornaria em certo momento, de acordo com a visão cíclica que tinham da História. De outro, pela concepção de tempo linear da cultura oficial judaico-cristã, o Paraíso do fim dos tempos não podia ser o do princípio, daí a visão naturalista deste se opor à visão urbana daquele.

O conceito do Paraíso também sofreu inúmeras alterações durante a Idade Média, principalmente quanto a sua localização no espaço. Em primeiro lugar, era visto como o próprio Jardim do Éden, do qual foram expulsos Adão e Eva e para o qual só seriam admitidos os eleitos após o Juízo Final e situado no Oriente; ou em ilhas protegidas por cortinas mágicas que só poderiam ser transpostas pelos puros de coração; ou no lado oposto ao da civilização, tal como o descreve Dante, nos antípodas de Jerusalém; ou ainda, para algumas culturas no extremo Ocidente, muito além do mar desconhecido. No entanto, em praticamente todas as suas interpretações, o Paraíso configurava-se como uma região em que reinavam a paz e a beatitude, a beleza e a perfeição da Natureza, e chamado por vezes como Terra dos Bem-Aventurados.

Dante descreve-o como sendo um lugar onde a luz, dominante, torna-se cada vez mais intensa à medida que caminha em direção ao “Primo Motor” ou à divindade maior propriamente dita, Deus. A cada céu apresentado e percorrido por Dante, são citados os seguintes personagens e demais elementos míticos:

Terceira parte: *Paradiso*:

Canto I: Apolo, Parnaso, Mársias, Cirra, Glauco, deuses, “dois apogeus” para Elicona e Cirra; “lenho/folha” para o louro ou loureiro dedicado a Apolo; “délfico deus” para Apolo;

Canto II: Apolo, Minerva, nove Musas, Orse, Argonautas, Cólquida, Jasão;

Canto III: “homem” para referir-se a Narciso;

Canto IV: Marte, Mercúrio, Jove, Almeão;

Canto V: gregos (para se referir a um dos povos combatentes da Guerra de Troia, que se opuseram aos troianos), Ifigênia;

Canto VI: Lavínia, Pallante, Pirro, Alba, Antandro, Simoenta, Heitor, Jano;

Canto VII: Sem referências a Mitos greco-romanos;

Canto VIII: Cípia, alcunha de Vênus; Dione, Cupido, Dido, Trinácia para referir-se à ilha da Sicília (Nome mítico da ilha de Sicília, principalmente referido no mito do retorno de Ulisses para Ítaca⁴⁵), Peloro, Euro, Tifeu, “filho” para aludir a Ícaro; Marte;

Canto IX: Belo, “a filha” para referir-se à filha de Belo, Dido; Creusa, Siqueu, Rodopeia, Demofonte, Alcides, outro nome de Hércules; Iole, Ebro;

Canto X: “a filha” para referir-se à filha de Latona, a Lua ou Diana;

Canto XI: Amiclas;

Canto XII: Musas, sereias, Juno, Ninfa, “ancila” para referir-se a Íris, Zéfiro, Europa;

Canto XIII: “a filha de” para referir-se a Ariadne, Minos, Baco, Peana, para aludir ao poema péan dedicado a Apolo;

Canto XIV: Hélios, Marte;

Canto XV: Anquise, Musa, Elísio, troianos, “o filho” para Enéas;

Canto XVI: “tesoura” aludindo às Parcas que cortam o fio da vida; Marte, Fortuna;

Canto XVII: Climene, Faetonte, Apolo, Hipólito, “madrasta” (Fedra);

Canto XVIII: musa, Pegásea para referir-se a Pégaso, Jove (Júpiter);

Canto XIX: Anquise;

Canto XX: Rifeu;

Canto XXI: Sêmele;

Canto XXII: “a filha de Latona” para referir-se à Lua/ Diana ou ainda chamada Ártemis; “filho de Hiperião” ou seja, Hélios; Maia, Jove (Júpiter), Dione; “ao pai” (Saturno), “ao filho” (Marte);

Canto XXIII: Trívia, ninfas, Polímnia, “as irmãs” (Musas);

Canto XXIV: Sem referências a Mitos greco-romanos;

⁴⁵Grimal (2005, p. 462-463) relata o mito da seguinte forma, a partir, da Odisseia: “Teve, depois, de enfrentar as Rochas Errantes e o estreito de Caríbdis e Cila. Alguns marinheiros foram devorados por este, mas o navio escapou aos remoinhos de Caríbdis e, em breve, alcançou a ilha de Trinácia, onde pastavam os bois brancos que pertenciam ao Sol. Parou então o vento e faltaram os víveres. Para matar a fome, e apesar da proibição de Ulisses, os marinheiros mataram alguns bois para os comerem. O Sol viu e lamentou-se a Zeus, pedindo uma reparação. Quando o barco retomou a navegação, levantou-se imediatamente uma tempestade enviada pelo senhor dos deuses; o navio afundou-se e apenas Ulisses, que não tinha participado do banquete sacrílego, conseguiu, com grande dificuldade, salvar-se agarrado a um mastro.”

Canto XXV: Sem referências a Mitos greco-romanos;

Canto XXVI: Sem referências a Mitos greco-romanos;

Canto XXVII: Jove (Júpiter), Marte, Ulisses, Europa, Leda, “belo ninho” (onde nasceram os filhos de Leda), “a filha” (Aurora);

Canto XXVIII: Juno, “a mensageira” (Íris), Bóreas;

Canto XXIX: “a filha” (Lua), “o filho” (Sol), Latona;

Canto XXX: “ancila” (Aurora);

Canto XXXI: “seu filho” (Árcades), Élice, Faetonte;

Canto XXXII: Sem referências a Mitos greco-romanos;

Canto XXXIII: Sibila, Netuno, Argos.

São ao todo 414 referências, dentre elas, 70 são referências apenas inferidas e não nomeadas. Algumas ainda se repetem em outros versos relacionados a outros personagens míticos. E, portanto, entre os Mitos de que o poeta faz uso, 226 são diferentes. Optou-se, no elenco dessas referências, demonstrar também essa recorrência, motivo pelo qual, em alguns dos Cantos, alguns nomes estão repetidos.

Como é possível perceber, o número de referências míticas é extenso, sendo que foram localizadas, 119 no *Inferno*; 62 no *Purgatorio* e 45 no *Paradiso*. Também é possível dizer que a grande maioria destas referências encontra-se relacionada entre si. Ou seja, um grande número de personagens míticos está intimamente interligado às guerras de Troia, dos Sete contra Tebas e à expedição dos Polígonos e com a conquista de Enéas na península itálica. Predominantemente, são os heróis dessas guerras que estão presentes nos círculos infernais. Outros personagens, como aqueles tidos como “monstruosos” lá estão e também serão melhor analisadas neste trabalho. Já no *Purgatorio* alguns dos personagens citados estão relacionados aos desafios realizados entre deuses e homens, com a grande derrota destes; no *Paradiso*, os Mitos estão predominantemente relacionados aos deuses e suas características divinas e também aos Mitos que envolvem temas voltados para a iluminação, não apenas a iluminação física, mas também a intelectual, tal como percebido nas evocações às Musas, à Apolo, e à Minerva ou Atena, deusa da sabedoria; ou ainda às citações a Faetonte, Hélios, à Lua ou Diana, e a Íris, mensageira dos deuses, mas principalmente de Juno ou Hera, que os gregos acreditavam viajar no arco-íris, uma formação que ocorre pela decomposição da luz quando esta entra em contato com gotículas de água.

Além dessa divisão baseada nos sentidos em que as referências assumem de acordo com a significação de cada um dos mundos visitados por Dante, o tratamento artístico ao qual se ligam também é diverso. Durante a viagem mística, Dante, em alguns momentos, toma conhecimento dos eventos imediatamente anteriores às mortes de alguns personagens, como por exemplo, por intermédio de Virgílio, ouve o relato de Ulisses sobre a forma como este morreu. Neste caso, os Mitos são personagens que ganham voz ou a quem é dada uma voz para que falem e dêem a conhecer seu infortúnio, instituindo, dessa maneira, um discurso de autoridade indiscutível na construção do poema. Ulisses relata a sua “verdade”.

Em outros momentos, os Mitos elencados assumem outra característica. São exemplos morais, figuras, símiles, alegorias e símbolos. São referidos com um propósito significativo que se desenrola à medida que suas funções são desenvolvidas no poema. Assim, tem-se nas imagens do *Purgatorio*, motivos construídos segundo o propósito do próprio lugar onde estão. No *Purgatorio* os pecadores devem poder exercer a contrição por seus pecados e a maneira como o fazem é pela observação de outros seres que cometeram os mesmos erros.

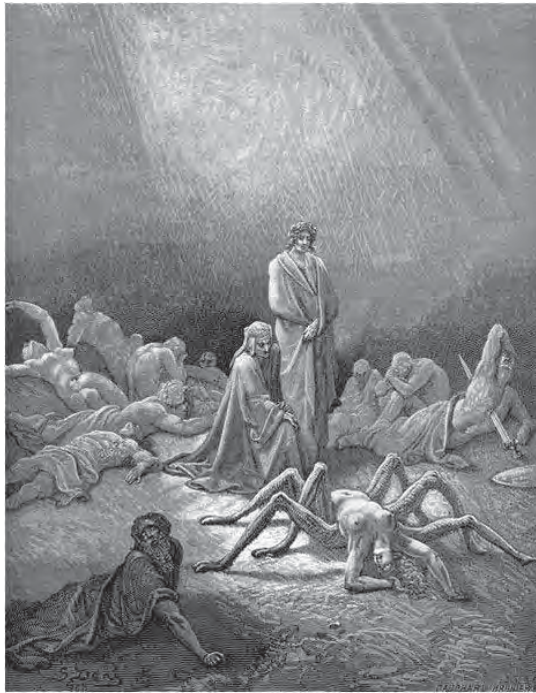
Uma terceira forma de construção poética utilizando os Mitos é pela retomada de seus significados intrínsecos, ou sentidos consagrados pela própria tradição. São, pois, referências idealizadas que se guiam a partir de macro-sentidos que se perpetuaram para além do Mito antigo e foram mantidos como sentidos metafóricos e arquetípicos. Por exemplo, designar como o “nome” dos céus do *Paradiso*, o nome de deuses, retomando características desses deuses elencados. Assim, no céu de Marte, estão reunidos os espíritos dos guerreiros que morreram pela fé, pela pátria e pela honra.

É importante destacar que Dante se vale dos Mitos para reconstruir um mundo do além dividido em três partes, sendo que o mundo dos homens formaria a quarta parte no contexto da criação divina. O Além se configura de maneira significativa e constrói a si mesmo à medida que o poema de Dante se desenvolve. Os encontros com os personagens míticos institucionalizam um testemunho “verdadeiro”, enquanto suas citações, alusões, analogias transportam o sentido primeiro para novas instâncias do significado que assumem no poema e a partir da retomada mítica. Vale ressaltar neste momento que “se o poeta lida com um mito clássico ‘profano’ no período cristão, em teoria ele é livre para fazê-lo como melhor lhe aprouver. Isto sublinha a relevância do fato de que na prática os poetas se inclinam por mostrar um enorme respeito pela integridade dos mitos com que trabalham.” (FRYE, 2004, p. 65). Assim também ocorre com as retomadas efetuadas por Dante Alighieri. Os personagens escolhidos trazem para o poema dantesco os elementos com os quais tornaram-se parte das tradições míticas da Antiguidade Clássica e se perpetuaram entre os autores clássicos. No

entanto, na *Divina Comédia* estes assumem ainda uma nova significação porque passam a integrar uma nova configuração cósmica nascida do imaginário do poeta. Essa re-organização dos Mitos institui uma segunda Mitologia, esta originária de uma união harmônica do paradigma de duas sociedades, a saber, a Greco-Romana e a Cristã, sendo que esta determina os juízos de valor impostos sobre os personagens daquela de acordo com as significações engendradas pelo poeta.

Para além das designações estruturais e enquadramentos em esquemas e definições, a *Divina Comédia* é uma obra que comporta diversas interpretações, tão variadas quantas forem as abordagens dispensadas aos textos. Dessa forma, na primeira parte deste trabalho buscou-se localizar os macro-conceitos relacionados à obra, ou seja, Mito, sociedade grega, sociedade cristã e suas ramificações até a localização da obra no contexto em que está inserida. A partir deste ponto, inicia-se a tentativa de elucidação das questões propostas acerca da retomada do Mito greco-romano e sua inserção no poema.

3. MITOLOGIA DANTESCA: A REFERÊNCIA AOS MITOS GRECO-ROMANOS PELO VIÉS DA (RE)CRIAÇÃO POÉTICA DE DANTE ALIGHIERI



(Ilustração de Gustave Doré, 1851-1868)

*Chi poria mi pur com parole sciolte
dicer del sangue e de le piaghe a pieno
ch'i' ora vidi, per narrar più volte?*

*Ogne lingua per certo verria meno
per lo nostro sermone e per la mente
c'hanno a tanto comprender poco seno.*

(Inferno, Canto XXVIII, p. 01-06)

3. MITOLOGIA DANTESCA: A REFERÊNCIA AOS MITOS GRECO-ROMANOS PELO VIÉS DA (RE)CRIAÇÃO POÉTICA DE DANTE ALIGHIERI

Ao retomar esses elementos da Mitologia greco-romana, Dante se vale da intertextualidade⁴⁶, uma vez que se volta para a civilização clássica para beber em suas fontes literárias. Com a evolução da sociedade grega, as lendas dos deuses passaram da oralidade ao registro escrito e grandes obras desde Homero e Hesíodo, foram produzidas utilizando-se dos Mitos para apresentar os dramas humanos. A Mitologia greco-romana, como se convencionou chamar, porque unida por traços comuns entre as civilizações de Grécia e Roma, tornou-se um compêndio de sabedoria, plena de símbolos, caracterizada, ela mesma, por elementos análogos à alegoria, tão caros a Dante e tão importantes também para a sociedade medieval cristã que prezava os discursos duplos e passíveis de múltiplas interpretações.

Além do processo de intertextualidade, princípio básico para a compreensão da retomada dos Mitos greco-romanos por Dante, é possível notar que, ligados a este, existiriam outros processos de “re-construção” do poema que foram adotados em relação ao tratamento e “re-significação” do sentido dos Mitos.

⁴⁶ Considera-se o termo intertextualidade a partir da presença de um texto em outro que institui uma relação de sentido que possa ser apreendida dessa relação e seja pautada no reconhecimento desses elementos comuns para a compreensão dos possíveis significados suscitados por essa retomada. Como será mencionado mais adiante, os princípios que nortearam as considerações que se seguem baseiam-se, principalmente, nos estudos de Julia Kristeva (1969) e Laurent Jenny (1979). No entanto, deve-se destacar que no tempo de Dante Alighieri, a retomada de textos clássicos pertencentes a grandes nomes da Literatura era considerada uma realização pautada no sentido de *imitatio*. Técnica já empregada desde os autores latinos, como, por exemplo, Virgílio, do qual Dante era grande admirador, tornando-o até mesmo, guia de seu personagem pelos mundos do além na *Divina Comédia*. O conceito de *imitatio*, segundo Vasconcellos (2001, p. 18) é um “conceito que de certa forma abarcará a noção de *aemulatio* (e representa uma) tentativa de igualar ou superar o original”. No entanto, continua o estudioso, “não se trata de retomar apenas modelos gregos mas também latinos; por vezes, numa delicada operação, um escritor retoma um modelo grego *através* de um poeta latino que já o imitara. Dá-se mesmo o caso da ‘auto-imitação’: um poeta pode retomar seus próprios versos e reelaborá-los na feitura de nova obra, confiando que o leitor se recordará do contexto precedente e fará o confronto intertextual. Também é conhecido o processo de *contaminatio* [...] que consiste na fusão de dois ou mais modelos gregos ou na inserção, num modelo privilegiado, de cenas, situações, personagens de outras fontes.” (VASCONCELLOS, 2001, p.18, grifo do autor). O autor também destaca que “tal característica não constitui plágio, mas exercício de admiração para com a obra que se toma por modelo em vista de sua excelência. O processo é bem identificado, ainda que sua marca mais profunda e surpreendente – a criação de sentido que deriva do diálogo com o autor que se cita ou evoca – não é expressa.” (VASCONCELLOS, 2001, p. 21). É preciso reforçar, entretanto, o caráter original dessas obras, uma vez que engendram novos sentidos para os elementos retomados como destaca Wellek (1994, p. 111) as “obras de arte [...] não são simples somatórios de fontes e influências; são conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura.”

A partir da retomada das referências míticas, o sentido que, antes, nas sociedades greco-romanas se poderia verificar, ou seja, sacralizado pelo discurso de sua religião, destituídos do mesmo com o advento da Filosofia, não figuram também no poema. Quando inseridos entre aqueles personagens históricos punidos por seus crimes nos círculos infernais, também os personagens míticos tornam-se tipos quase humanos, passíveis de punição. Seguindo uma linha de pensamento evemerista, Dante destituiu os personagens míticos de sua sacralidade, ou seja, tirou-lhes o elemento místico sem que deixassem de ser míticos, tornando-os mais próximos ao gênero humano e, então, parodiou-os em relação aos seus congêneres clássicos.

É importante destacar como Dante retoma esses personagens, pois, segundo Auerbach (1991, p. 133):

[...] 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, ao invés, criava ele mesmo os seus mitos; se também os personagens e as histórias que ele tratava eram familiares a muitos contemporâneos, todavia, quando Dante lhes colocou a mão, estes eram em grande parte de várias formas interpretáveis e ainda não representados. (tradução nossa).⁴⁷

É, pois, a partir desse processo de retomada, que Dante pode, livremente, distribuir os personagens míticos pelos diversos círculos, patamares ou céus dos três mundos do Além e instituir novas interpretações de acordo com as situações em que estão relacionados. Por meio das transformações e deslocamentos dos personagens, de suas histórias tradicionalmente conhecidas para uma nova configuração dos sentidos sobrepostos aos Mitos citados, que os sentidos diversos podem ser compreendidos, ou seja, dentro dessa nova perspectiva

⁴⁷ “[...] Dante procede non altrimenti che la leggenda o il mito, che formano sempre su dati concreti i loro caratteri poetici o le loro figure sensibilmente rappresentate; e il suo procedimento non si distingue solo da quello dei posteriori poeti naturalistici, che introducono la persona nelle sue condizioni di vita, nelle sue abitudini, nel suo ambiente, prima di farle accadere qualcosa, ma anche da quello degli antichi poeti che trattavano le leggende e i miti in forma tragica o epica; perché essi non potevano inventare nulla di essenziale, i caratteri e i destini erano già dati, e già noti ad ogni ascoltatore. Dante invece creava egli stesso i suoi miti; se anche le persone e le storie da lui trattate erano familiari a molti contemporanei, tuttavia, quando Dante vi mise mano, esse erano in gran parte diversamente interpretabili e non ancora rappresentate.”

engendradora pela obra do poeta. A recuperação dos motivos, auxilia, portanto, no entendimento dessas novas interpretações, uma vez que os personagens trazem consigo todas as construções de sentido dos poetas anteriores, mas, apesar de a substância da estória do Mito se manter, a situação em que ele reaparece tem de ser, obrigatoriamente revisitada. Esse fator é, na verdade, uma das características principais instituídas pela alegoria, que prevê discursos secretos ou inseridos em outros discursos, possibilitando uma multiplicidade de interpretações referentes àquilo que aparece na superfície.

Mas, para compreender como ocorre o processo de retomada dos personagens míticos no poema e que compõem a primeira parte da obra, é preciso compreender primeiro o conceito de intertextualidade.

Os primeiros teóricos que consideraram tal processo foram os formalistas russos, mas foi Julia Kristeva quem cunhou o termo, apesar de o ter, em seguida, preterido em favor de outro, em 1969, que acreditava mais adequado: transposição.

Para Kristeva (1969, p. 146) “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, no mínimo como dupla.” (tradução nossa).⁴⁸

Já no ensaio “A estratégia da forma”, Jenny (1979, p. 14) entende que a intertextualidade “designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”. Ele vai além ao dizer que “deste fenômeno distinguir-se-á a presença num texto duma simples alusão ou reminiscência, isso sempre que se verifica o aproveitamento duma unidade textual abstraída do seu contexto e inserida assim mesmo num novo sintagma textual, a título de elemento paradigmático”. (JENNY, 1979, p.14).

Em concordância com o exposto por Jenny (1979), Genette (1982, p. 08) diz que “a presença efetiva de um texto em outro”⁴⁹, dar-se-ia pela análise das relações existentes entre os textos, através de diversos procedimentos de imitação, cópia literal, apropriação parafrástica, paródia, etc.

Sobre a questão acima apresentada, Jenny (1979, p. 21) reitera que

⁴⁸ “*Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double*”.

⁴⁹ “*la présence effective d’un texte dans un autre*”.

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida.

Dessa forma, o processo intertextual que ocorreria na *Divina Comédia*, faz-se, segundo Kristeva (1969) como um “mosaico de citações” quando Dante insere os personagens míticos em meio aos históricos, resgatando apenas pela citação literal todo o sentido que evocariam desde a Mitologia, e transcrita pelos escritores clássicos em suas obras épicas, líricas e trágicas, quando então desenvolveram as personalidades dos mesmos e desdobraram suas histórias em diversos pontos de vista. Nesse sentido, também se destacaria um “feixe de conexões” entre esses diversos sentidos e o diálogo operado pela simples menção ao nome desses personagens, uma vez que o leitor se vê obrigado a também conhecer os elementos retomados e buscar compreender as inferências possíveis relacionadas ao “novo” contexto engendrado pela obra de Dante.

Na *Divina Comédia* tem-se, então, o papel da obra que opera “a transformação e assimilação de vários textos por um texto centralizador” de Jenny (1979). Ao resgatar os personagens míticos, Dante transforma seu próprio poema em mais um “degrau” de uma série de textos que trabalhariam os elementos míticos, como se desse uma continuidade à tradição clássica, revelando, segundo suas pretensões e desígnios, o destino daqueles personagens após o advento de um ser maior, a saber, Jesus Cristo, que teria sido, portanto, não apenas, na história da Igreja, mas também para grande parte da humanidade, o “divisor de águas” entre o mundo pagão e o mundo cristão. Esse evento se justifica pela existência da região do “Limbo”, o primeiro círculo do *Inferno*, no qual habitam aqueles que viveram antes do nascimento do “Messias” e aqueles que morreram antes de receber o sacramento do batismo. Lá estão, vivendo em um esplendoroso castelo, no qual Dante Alighieri reúne diversos personagens, desde gregos, romanos e também árabes, míticos e históricos, retomados pela simples “alusão ou reminiscência” (JENNY, 1979) dentre os evocados da Mitologia greco-romana estão: Electra, Enéas, Heitor, Camila, Pentasileia, Latino, Lavínia, Lino e Orfeu.

Num primeiro momento, os personagens acima estão inseridos no Limbo e são conhecidos pela alusão dos seus nomes. O leitor por si só deve resgatar a informação sobre eles e assim revelar quem são. No entanto, em demonstração da grande erudição de Dante, e

da exigência de erudição do leitor, para a elucidação desses personagens seria preciso conhecer, como exemplo, as tragédias *Orestes*, de Eurípedes e *Aletes*, de Sófocles para conhecer Electra; e as epopeias *Eneida*, de Virgílio, para conhecer Enéas, Camila, Latino, Lavínia e Pentasileia; e *Ilíada*, de Homero, para conhecer Heitor; os escritos de Pausânias e as *Éclogas*, de Virgílio para identificar Lino; as *Geórgicas*, também de Virgílio, as *Metamorfoses*, de Ovídio e os escritos de Eratóstenes, Apolodoro, Pausânias, Píndaro, Simônides, Diodoro Sículo e Estrabão, que fazem referência e contam o Mito de Orfeu.

Nestes exemplos, encontra-se a intertextualidade pela citação, retomada dos textos fontes, resgate dos sentidos e inserção em um “novo modo de leitura” segundo Jenny (1979, p. 21) e pela “presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 1982, p. 08). Mas, quando a intertextualidade não ocorre apenas pela retomada desses sentidos, mas também se instala além dela uma nova significação que altera seu sentido, tem-se a participação de outros processos correlatos ao intertexto, tais como a apropriação, a paródia e a comparação analógica, e estes são aqueles que mais se evidenciam no trabalho de retomada dos Mitos greco-romanos realizado por Dante Alighieri.

Como alegoria, do grego antigo *àllon*, “outro”, “diferente” e *agoréuo*, isto é, “digo”: “digo uma coisa diferente”, ou “uma coisa através de outra”, a *Divina Comédia* estabelece dois planos de interpretação: o primeiro literário e imediato diz respeito à condição das almas após a morte do corpo físico; o segundo, mais profundo, refere-se à condição do homem que segundo seu mérito e baseado em seu livre arbítrio⁵⁰, está sujeito à recompensa ou à punição. Como poema didático, a obra se insere na tradição medieval “pelo uso de símbolos [...], além de fornecer a representação plástica dos vícios e virtudes” (D’ONOFRIO, 2005, p. 356).

O termo “paródia” evoca um “canto paralelo” segundo a etimologia destacada por Chklovski: do grego *para*, “ao lado de”; e *odos*, “canto” (apud FIKER, 2000, p. 100), que, no entender de SHIPLEY “implicava a ideia de uma canção que era cantada ao lado de outra”, sendo a “ode”, para os gregos, um poema que deveria ser cantado (SANT’ANNA, 1991, p. 12).

Aristóteles atribui, na *Poética*, a Hegemon de Tarso (séc. V a. C.) a origem da paródia como arte, ao utilizar o gênero épico para representar os homens como seres comuns inseridos na vida cotidiana e não como seres superiores; assim, teria sido ele o primeiro a realizar uma inversão do gênero épico até

⁵⁰ Entende-se por livre arbítrio a liberdade humana, concedida por Deus no ato da Criação, de escolher segundo sua vontade. Assim, a partir do livre arbítrio, o homem pode escolher fazer o bem ou o mal. (SANTO AGOSTINHO, 1995).

então escolhido para representar os heróis nacionais ao nível dos deuses (FÁVERO, 1999, p. 49).

A paródia, segundo Fiker (2000, p. 95-96), “cumpre um duplo papel: revela e anula a partir da revelação. Esta revelação do texto visado se dá por exacerbação ou deslocamento dos elementos mais característicos e vulneráveis, seguindo o mesmo resultado: levado a seu extremo ou retirado de seu contexto”. Ela também pode configurar, voltando-se para os valores da cultura medieval, uma crítica que desperte um sentido moral, e, mais do que uma busca pela destruição de um primeiro sentido, traçar um paralelo entre os elementos evocados parodisticamente e proceder a uma nova reinterpretação, tal como afirma Franco Jr. (2010, p. 116) “a paródia [...] era mensagem moralista que funcionava como instrumento de ressocialização pela força do riso.”

Nesse sentido “a paródia, por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma” (SANT’ANNA, 1991, p. 27), rompe com a tradição original e reatualiza ou ressignifica os sentidos num efeito baseado no deslocamento. Para que o deslocamento seja completo, o poeta se apropria dos temas e motivos, uma vez que a apropriação

parte de um material já produzido por outro [...]. É, de alguma forma, um desvelamento [...], o autor não “escreve”, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele trans-creve, colocando os significados de cabeça para baixo [...]. Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-os a uma nova leitura. Como no caso da paródia, o que caracteriza a apropriação é a dessacralização, o desrespeito à obra do outro. Há uma reificação da obra: um modo de transformar a obra do outro em simples objeto e material para que eu realize a minha. (SANT’ANNA, 1991, p. 46-47).

Seria segundo estes termos que Dante colocaria em marcha sua retomada dos Mitos greco-romanos.

A partir do conhecimento da evolução da sociedade grega que passou a transcrever seus Mitos, antes transmitidos oralmente pelos aedos, quando diversos autores escreveram obras literárias que possibilitaram a permanência dessas histórias, mesmo com o advento da Filosofia, que questionou sua sacralidade, e do evemerismo, que procurou dar-lhes uma explicação verossímil localizada no tempo, é possível depreender que, como já mencionado, Dante seria herdeiro dessa tradição clássica. Como disse Curtius (1996, p. 442) sobre o encontro de Virgílio e Dante: “é o encontro dos dois maiores latinos, historicamente, é o selo

da aliança estabelecida pela Idade Média latina entre a Antiguidade e o mundo moderno”. Mas não apenas a obra de Virgílio serviria aos propósitos de Dante, apesar daquele ser, em suas palavras “*il mio maestro e il mio autore*”⁵¹ (*Inferno*, Canto I, v. 85), também ao encontrar no castelo do Limbo, Homero, o mestre de todos que se seguiram a ele, Horácio, Ovídio e Lucano; Dante também se declararia herdeiro dos sentidos suscitados pelo estilo das obras desses poetas, como já mencionado, com plenos direitos à apropriação das mesmas, ao ser recebido no seio deste grupo, e recebendo como missão complementar, além daquela de relatar e testemunhar os segredos do outro mundo, destinada ao poeta-personagem, a de aglutinar em sua obra toda a tradição clássica. No entender de Eco, (2010, p. 250) “ele crê na realidade do mito que produziu, como acredita na verdade alegórica dos mitos clássicos que cita”.

Assim, Dante se apropria dos Mitos greco-romanos, matéria simbólica da Literatura e da Mitologia antes sagrada para gregos e a insere em sua alegoria, transpondo os limites de sua simbologia original, parodiando-os segundo os princípios que orientavam a cristandade, como as noções de céu e inferno, bem e mal. Para tanto, desloca os temas míticos a partir do que Fiker (2000, p. 70) denomina “paródia de modalidade temática direta por escolha deliberada” que

ocorre por escolha deliberada da parte de um autor — já não contemporâneo de uma cultura embasada pelo mito em seu sentido tradicional [...] e pode implicar uma relação específica com o universo mítico — com a intenção de resgatá-lo [...]. Isto é, desenvolver através de interpretação, modificação ou acréscimo, um diálogo com o tema em questão onde a nova voz se privilegia do espaço já ocupado pela antiga, que conta com longa tradição de difusão.

No entanto, a simples retomada dos Mitos greco-romanos já instaura em si mesma a paródia, uma vez que “o evento mítico tem por característica ocorrer fora do tempo. Ele é extra-temporal, efetuando-se *ab origine, in illo tempore*” (FIKER, 2000, p. 35), quer dizer, seria paródica a própria retomada do Mito ao deslocá-lo de seu contexto original *in illo tempore* e localizá-lo dentro de uma cronologia de orientação cristã “dessacralizado e marcado pelo tempo linear” (FIKER, 2000, p. 36), para integrar sentido moralizante de uma outra situação contextual, ou seja, de um sentido antes sagrado, quando parte integrante de uma sociedade primitiva, em questão a greco-romana, para a localização em contexto cristianizado, desvirtuando-o e integrando-o ao senso profano e pagão em relação a essa nova

⁵¹ “Tu és meu mestre, tu és meu autor”.

ordem moral instituída pelo advento do cristianismo que permeava predominantemente as relações humanas no âmbito da Idade Média.

Segundo o acima exposto, é possível perceber além da “modalidade temática direta por escolha deliberada” (FIKER, 2000, p. 70) já explicitada, uma segunda: aquela dita “modalidade temática direta por processo de romanceamento” que inclui:

em seu processo de desenvolvimento duas culturas diferentes: a pagã e a cristã [...] uma vez que trata da reorganização de mitos antigos por um autor que os aborda externamente, do ponto de vista de outra cultura e com finalidades diversas das de tradição original [...]. A partir desta desarticulação dos valores, a estrutura do mito, antes articulada em função de necessidades religiosas, passa a flutuar segundo requisitos de qualidades díspares — religiosas (mas de outra religião que não a que deu origem ao mito), morais e estéticos. (FIKER, 2000, p. 75, 77-78).

Dessa forma, retomado pela apropriação do discurso dantesco, deslocado de sua “extratemporalidade”, o Mito greco-romano seria parodiado, dessacralizado e inserido num tempo cronológico instituído pelo cristianismo; e, para além do marco do ano zero, convencionalizado como o ano do nascimento de Jesus Cristo, cujos ensinamentos norteiam a religião católica, todos os personagens oriundos de um tempo anterior a este referencial, estariam invariavelmente condenados às regiões infernais.

Mas, apesar de o “discurso duplo” da paródia instituir a desmitologização, a dessacralização, ele não destrói o Mito, uma vez que “deslocados de seu contexto e de sua motivação originais, os elementos mitológicos passam a constituir um universo postíço [...] foi apenas eliminado o caráter sagrado”. (FIKER, 2000, p. 78).

Seriam, portanto, reorganizados no discurso dantesco. Dante Alighieri não destrói o Mito institucionalizando o clichê e o lugar-comum que se comportariam como desagregadores e banalizadores do Mito, mas o insere em uma nova ordem cosmificadora com o objetivo mesmo da preservação e da permanência. Por isso, apropria-se do Mito, segundo Fiker (2000, p. 135) em uma “transposição paródica” do terreno sacralizado do “não-tempo” para um espaço passível de sofrer a influência de uma nova ideologia. Apesar desse resgate em novo contexto, ainda que parodiado, o Mito pode ser reconhecido, seu sentido anterior permanece no nível simbólico.

Após tais considerações, convém procurar demonstrar de que maneira a paródia pode ser identificada. Para tanto, foram escolhidos dentre a miríade de personagens míticos retomados, alguns que ilustrariam tais procedimentos reconhecíveis da intertextualidade.

3.1. A descida aos infernos e a ascensão aos céus: o percurso de um herói humano

O mote principal da *Divina Comédia*, tal como se apresenta inicialmente é a viagem de Dante-personagem pelos reinos que existem além da morte física. Perdido e desamparado após ter cometido um erro grave que o afastara do caminho certo “*ché la diritta via era smarrita*” (*Inferno*, Canto I, v. 03), ele recebe a graça divina, por intercessão de Beatriz, para conhecer os destinos aos quais as almas estavam sujeitas de acordo com a vida que tinham levado na terra.

Em muitas religiões, o além se configura como um espaço misterioso e de revelação em que estão guardadas as respostas para as perguntas que direcionaram a vida dos homens na terra. Tais questões sempre envolveram a tentativa de compreender o sentido da existência humana e a busca por uma explicação que transcendesse a “realidade”.

Para os gregos antigos, uma existência posterior à vida era uma certeza de sua cultura. Particularmente para aqueles do período homérico, o “Hades é a morada das sombras, do éidolon” (BRANDÃO, 2004, p. 143). Nele, nenhum homem é configurado com sua aparência, são apenas imagens “pálidas e inconsistentes, destituídas de entendimento, sem prêmio nem castigo. É que com o corpo morreram o *thymós* (vontade) e o *phrén* (compreensão)” (BRANDÃO, 2004, p. 143). E, com a morte do corpo, morriam também as ações, boas ou más que tivessem sido praticadas. O homem desconhecia a distinção de valor que levaria à punição para expiação dos atos ou o prêmio para a glória dos feitos.

Já nos primeiros séculos da Idade Média, a estruturação dos dogmas e das leis canônicas da Igreja baseava-se no *Antigo Testamento*, mais precisamente no “Pentateuco” (*Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio*). Nesses livros, a referência a uma outra vida encontrava-se associada à descida ao túmulo e a uma morada específica para as almas: “Todos os seus filhos e filhas procuraram consolá-lo, mas ele recusava consolo e dizia: ‘De luto por meu filho descerei ao túmulo.’ E seu pai chorou por ele” (Gn 37, 35)⁵², ou ainda: “Mas se Javé fizer alguma coisa estranha, se a terra se abrir e os engolir com todos os seus, descendo vivos à mansão dos mortos, então vocês ficarão sabendo que esses homens desprezaram Javé”. (Nm 16, 30).

⁵² Todas as referências presentes no texto, desde livros, capítulos e versículos, foram retiradas do volume da *Bíblia Sagrada*. Edição Pastoral. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Balachin. São Paulo, SP: Paulus, 1990.

Em outras passagens, o conceito de inferno sofre algumas alterações. A “mansão dos mortos” era então identificada ao “Sheól” (do hebraico: *she’ohl*), ou com a “Geena”. O primeiro é referente a um mundo subterrâneo que devora as almas dos mortos e anseia sempre por mais: “as ondas da Morte me envolviam, as torrentes de Belial me aterravam, os laços do Xeol me cercavam, as ciladas da Morte me atingiam”. (2Sm 22, 5-6). Algumas versões dos textos bíblicos trazem sua transliteração identificando o inferno diretamente à palavra *haídes* ou *hades*, que sobreviveu em algumas traduções em português diretamente do grego. O Seol, Sheól, ou Xeól, estaria localizado no interior da terra, mas não apresentaria a característica de um lugar de dor e danação. Todos iriam para o Sheól e dormiriam o eterno sono, sem ter a consciência do lugar onde estariam nem mesmo de quem estaria ao lado deles. Essa concepção do Sheól hebraico, portanto, aproxima-se das primeiras interpretações do Hades no tempo de Homero, no qual as almas não teriam consciência do mundo dos vivos.

Já a “Geena” estaria localizada próxima à Jerusalém, no “Vale de Hinom” ou “Enom”. A história hebraica relata que, neste vale, eram sacrificados no fogo os filhos dos fiéis ao culto do deus Moloch, que eram colocados dentro de uma estátua oca desse deus e queimados vivos.

Jeremias, relacionado como um dos profetas do *Antigo Testamento*, teria sido o responsável pela destruição do culto a Moloch e pela destruição do vale de Enom, também chamado em seu tempo Tofet (significa “crematório” em hebraico)⁵³:

Por isso – oráculo de Javé – virão dias em que este lugar já não se chamará mais Tofet ou Vale de Bem-Enom, mas Vale da Matança. Esvaziarei neste lugar os planos de Judá e de Jerusalém. Vou fazê-los cair ao fio da espada diante do inimigo e por meio daqueles que querem matá-los. Vou entregar seus cadáveres como alimento para as aves de céu e para as feras. (Jr 19, 6-7).

A associação entre morada dos mortos e punição teria lugar a partir da interpretação do que era e do que representava a Geena. É interessante notar sua localização em Jerusalém, cidade próxima à qual, na *Divina Comédia*, também estaria localizada a entrada do inferno, segundo Dante Alighieri. Soma-se a esse elemento a centralidade que Jerusalém ocupava no mundo concebido pela interpretação aristotélico-ptolomaica de que apenas o hemisfério norte seria habitado, sendo o mundo conhecido na época constante das regiões da Europa, parte da

⁵³ *Bíblia Sagrada*. Edição Pastoral. *Livro de Jeremias*, p. 982

África e Ásia e designando tal cidade, para a Cristandade, como o eixo central do mundo habitado. Conforme afirma Eliade (2007, p. 23) o “ponto de encontro entre o céu, a terra e o inferno”. No entanto, ainda uma Jerusalém terrena, reflexo da Jerusalém celeste e ideal e, portanto, uma imagem invertida desta. Retomando Eliade (2007, p. 20-21)

uma Jerusalém celestial foi criada por Deus antes que a cidade fosse construída pela mão do homem; [...] e alimentou a inspiração de todos os profetas hebreus. Para mostrar a Ezequiel a cidade de Jerusalém, Deus o toma numa visão extática e o transporta até uma montanha muito alta.

Ora, a montanha surge duas vezes no poema dantesco. À distância, enquanto ainda vaga pela floresta escura, Dante vê ao longe uma montanha que “representa a vida virtuosa e inteiramente feliz, portanto não diretamente alcançável, mas possível de ser alcançada somente ao término de uma longa *outra viagem*”⁵⁴ (PETROCCHI, 1982, p.73, tradução nossa), e; a segunda, refere-se à própria montanha do purgatório. Sobre esta, estaria localizada a Jerusalém celeste, que, no entanto, não é diretamente citada no poema, formada pelos círculos que compunham o *Paradiso* na obra.

Já nos *Evangelhos*, que nortearam a concepção cristã a partir do século XIII e influenciaram o pensamento da época, tomando o lugar dos preceitos do *Antigo Testamento*, a referência a um mundo subterrâneo está diretamente ligada à palavra “inferno”, Principalmente no *Evangelho de Mateus*, e associado ao fogo, à punição dos pecados e do mal: “E se o seu olho é ocasião de escândalo para você, arranque-o e jogue-o longe de você. É melhor para você entrar para a vida com um olho só, do que ter os dois olhos, e ser jogado no inferno de fogo”. (Mt 18, 9).

Ou ainda em *Lucas*:

⁵⁴ “[...] *rappresentando la vita virtuosa e interamente felice, e perciò non direttamente raggiungibile, ma avvicinabile soltanto al termine di un lungo **altro viaggio**.*” (grifo do autor).

no inferno, em meio aos tormentos, o rico levantou os olhos e viu de longe Abraão, com Lázaro ao seu lado. Então o rico gritou: “Pai Abraão, tem piedade de mim! Manda Lázaro molhar a ponta do dedo para me refrescar a língua, porque este fogo me atormenta”. Mas Abraão respondeu: “Lembre-se, filho, você recebeu bens durante a vida, enquanto Lázaro recebeu males. Agora, porém, ele encontra consolo aqui, e você é atormentado. Além disso, há um grande abismo entre nós, por mais que alguém desejasse, nunca poderia passar daqui para junto de vocês, nem os daí poderiam atravessar para junto de nós.” O rico insistiu: “Pai, eu te suplico, manda Lázaro a casa de meu pai, porque eu tenho cinco irmãos. Manda preveni-los, para que não acabem também eles vindo para este lugar de tormento. (Lc 16, 23-28).

Essa passagem é emblemática, uma vez que demonstra a separação entre os condenados e os bem-aventurados e o prêmio e a punição às quais as almas teriam direito no além-túmulo. Assim, a representação do inferno permaneceria viva na mente dos fiéis em oposição ao mundo da Bem-Aventura no além, o paraíso.

Na Idade Média, o medo do inferno era um medo real e presente na vida das pessoas⁵⁵:

imagem obsessiva, opressiva, o inferno estava permanentemente presente em todos os espíritos. Talvez fosse o germe mais virulento do medo que atormentava as pessoas daquela época. Elas sentiam-se ameaçadas pelos pecados, portanto de ser punidas, e tentavam escapar à danação por todos os meios, preces, penitências, amuletos. (DUBY, 1998, p. 130).

Como dois rios que se encontram e formam um só caminho, as duas concepções a respeito, principalmente sobre o inferno, se unem na obra de Dante Alighieri. Para tanto, o poeta utiliza uma característica da Literatura da Idade Média: a repetição dos motivos por meio da “alegoria dos teólogos” que, segundo Hansen, “não é um modo de expressão verbal

⁵⁵ O medo era uma constante na vida dos homens da era medieval, não apenas o medo do inferno como o destacou DUBY (1998), mas o medo do desconhecido, do estrangeiro, da noite, dos seres sobrenaturais oriundos de homens que haviam morrido violentamente e seus espíritos poderiam ter ficado presos entre os vivos; o medo das guerras, da violência, da fome e da peste, ou ainda o medo do Mal, personalizado por Satã e pelos demônios. Desde a Grécia antiga, o medo era uma entidade a ser respeitada uma vez que “os antigos viam no medo uma punição dos deuses, e [...] os gregos divinizaram Deimos (o Temor) e Fobos (o Medo), esforçando-se em conciliar-se com eles em tempo de guerra. Os espartanos, nação militar, consagraram uma pequena edícula a Fobos, divindade a quem Alexandre ofereceu um sacrifício solene antes da batalha de Arbelos. Aos deuses homéricos Deimos e Fobos correspondiam as divindades romanas Pallor e Pavor [...]. os antigos viam no medo um poder mais forte do que os homens, cujas graças contudo podiam ser ganhas por meio de oferendas apropriadas, desviando então para o inimigo sua ação aterrorizante.” (DELUMEAU, 2009, p. 26). Sob a constante ameaça do medo, o homem medieval voltava-se para a proclamação da fé e cercava-se de todos os elementos que pudessem atenuar o receio de perder sua alma e passar a eternidade sendo castigado no inferno.

retórico-poética, mas de interpretação religiosa de coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados” (2006, p. 08).

Por alegoria tem-se

(do grego *allós* = *outro*; *agourein* = *falar*) diz *b* para significar *a*. Nesse sentido, ela é um procedimento construtivo, constituindo o que a Antigüidade greco-latina e cristã, continuada pela Idade Média, chamou de “alegoria dos poetas”: expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações. [...] A rigor, portanto, não se pode falar simplesmente de “a alegoria”, porque há *duas*: uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica. (HANSEN, 2006, p. 07-08, grifo do autor).

Assim, “como *expressão* a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como *interpretação*, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar” (HANSEN, 2006, p. 08, grifo do autor). Convém destacar que, na obra de Dante, ambas vêm unidas em sua significação, não sendo possível a separação de ambas, uma vez que trabalham juntas para a geração do sentido da obra já definida então como didático-alegórica, mas a alegoria dos teólogos, como sendo meio para decifração dos sentidos implícitos nas figuras constantes do poema, torna-se “um princípio construtivo da *Divina Comédia*.” (HANSEN, 2006, p. 12).

Dessa forma, para além de uma retomada intertextual, tal repetição institui um caráter escatológico no sentido da revelação de um mistério religioso.

Observando, pois, mais profundamente, a viagem de Dante é mítica no sentido que o poeta lhe dá ao dialogar com os sábios do Limbo, colocando-se como herdeiro da cultura clássica, sendo, portanto, responsável pela manutenção de um *topos* literário, a saber, a própria viagem transcendente em busca de um efeito catártico pelo qual passaria a alma quando direcionada à salvação.

Como acorde preliminar, precisava Dante encontrar-se com os poetas antigos e ser acolhido em seu círculo. Deviam legitimar sua missão poética. Os seis poetas (inclusive Estácio) acham-se reunidos numa comunidade ideal: numa “bela escola” (*la bella scuola*) de autoridade intemporal, cujos membros ocupam a mesma posição. (CURTIUS, 1996, p. 50).

Também há alguns Mitos relacionados à viagem ao além, como o Mito de Orfeu e Eurídice, Hércules buscando o cão Cérbero no inferno para cumprir seu décimo segundo trabalho na Mitologia greco-romana; além de também manter imortalizado um *topos* senão

religioso, *strictu sensu*, pelo menos, integrante dos mistérios humanos e que são fruto de discussões de diversos filósofos também desde a Antiguidade clássica.

Destaca-se tal questão, uma vez que, desde a Grécia antiga, pelo menos, duas correntes filosóficas debruçavam-se sobre o tema. A primeira, da qual pouco se conhece, relaciona-se aos mistérios de Elêusis e tinham por centro de suas crenças o Mito de Perséfone. Roubada por Hades e levada para o inferno, a filha de Deméter, deusa das searas e da agricultura, era cultuada como grão não germinado que aguarda o momento de seu nascimento. Em razão de seu rapto, narra o Mito, Deméter procurou-a pela terra inteira, abandonando o zelo pelas terras cultivadas que feneceram, gerando um inverno e carestia tão intensos que a natureza sentiu a dor que a deusa sentia e os homens sofreram também as consequências da fome. Apenas com o retorno de Perséfone, mesmo que por alguns meses do ano, a deusa permitiu que a terra produzisse novamente, fazendo eclodir os grãos que estariam abaixo da terra e permitindo que a vida novamente brotasse nos campos. Além da explicação para o surgimento das estações, os “mistérios de Elêusis” referiam-se à morte e renascimento de todo indivíduo, não apenas à eclosão da vida latente no grão (simbolicamente representado pelo grão de trigo), mas a vida ou a segunda vida latente em cada membro iniciado nos mistérios de uma vida após a morte.

A segunda está relacionada à busca de Orfeu por sua esposa Eurídice, morta por uma serpente. Orfeu então vai até os reis dos mortos, Hades e Perséfone, e pede para que ela lhe seja devolvida. Sua música encanta a rainha Perséfone que atende seu pedido, mas avisa-o de que enquanto eles não tivessem saído do mundo subterrâneo, Orfeu não poderia olhar para trás para contemplar a esposa. Acreditando que já estivesse fora das regiões infernais, Orfeu, ansioso por rever Eurídice, volta-se para trás e a esposa, que caminhava mais lentamente do que ele, ainda uma pálida sombra, lhe é tirada definitivamente. O Mito desenvolveu-se no sentido de atribuir a Orfeu certos conhecimentos místicos que teria adquirido em sua viagem ao outro mundo e que teria compartilhado ao retornar. Dentre estes conhecimentos estariam revelações de como alcançar a terra dos Bem-Aventurados após a morte, instituindo uma “teologia órfica”. (GRIMAL, 2005, p. 341).

Os mistérios eleusinos representam uma das várias abordagens da religião que foram derivações ou alternativas da religião olímpica oficial conhecida em toda a mitologia grega. A religião dionisíaca foi outra dessas abordagens, enquanto a órfica constituiu mais uma delas. Os mistérios e a religião dionisíaca coexistiam com bastante facilidade com a religião civil. Os grandes festivais dramáticos de Atenas, por exemplo, eram dedicados a Dioniso, e era comum as pessoas de posição civil elevada serem associadas

aos mistérios de Elêusis. O orfismo, que atingiu a maturidade no período helenístico, mas que hoje sabemos ter existido já no século VI a. C., foi um movimento que assimilou elementos da religião olímpica com as de Elêusis e Dioniso. O orfismo foi mais uma filosofia do que uma religião, enfatizando um movimento do mundo, a partir da ordem cósmica – mitologicamente representada por um ovo primevo original –, rumo a uma desordem que se desenvolve aos poucos. (LEEMING, 2004, p. 59-60).

Ambos os mitos tratam de duas experiências místicas pelas quais o Homem pode passar. A primeira refere-se à transcendência da matéria, uma evolução do próprio indivíduo enquanto ser iniciado nos mistérios da morte e do renascimento; a segunda, uma evolução espiritual na qual aquilo que está oculto é dado a conhecer por meio da transmissão de uma sabedoria ou de uma revelação.

As duas experiências são vividas pelo personagem Dante e sua transcendência do humano ocorre ao mesmo tempo em que lhe são revelados os mistérios dos mundos que compõem o Além.

Ainda em uma nova instância, no próprio poema, Dante destaca que não se sente merecedor da dádiva que lhe oferecem os céus e questiona os desígnios que creditaram a ele a possibilidade de apagar seus erros, ser perdoado e, acima de tudo, ser o portador de uma mensagem divina, e então, são “nomeados os dois viajantes precursores de Dante: um destinado a fundar o que se tornaria o maior império da antiguidade, o outro, a colocar as bases do que se tornaria o maior império da religião cristã” (ARRIGONI, 2001, p. 10):

31	<p><i>Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede? Io non Enëa, io non Paulo sono; me degno a ciò né io né altri 'l crede.</i></p>	<p>Mas a mim quem concede, e para quê? Enéas não sou, nem Paulo, e não consigo crer-me digno de tal, nem ninguém crê.</p>
----	--	---

(Inferno, Canto II, v. 31-33)

Ele faz referência, pois, ao Apóstolo Paulo, que segundo as lendas cristãs, teria sido alçado ao céu para contemplar as hostes celestes. Estes escritos seriam apócrifos, ou seja, não pertencentes aos livros escolhidos para compor o cânone da Igreja, são principalmente livros apocalípticos e “actuaram sobre as representações do além da cristandade latina medieval. Mais do que os evangelhos apócrifos, foram os relatos de visões ou de viagens imaginárias no além com ou sem o título de *apocalipse* – quer dizer, de revelação – que tiveram um papel na gênese do Purgatório”. (LE GOFF, 1995, p. 48). Dentre estes livros estão aqueles pertencentes à cultura judaica como “o Livro de Henoch e o quarto Livro de Esdras;” e da

cultura cristã “o Apocalipse de Pedro, o Apocalipse de Esdras e sobretudo o Apocalipse de Paulo” (LE GOFF, 1995, p. 49), sendo este último aquele que mais exerceu influência na Idade Média sobre outros textos também de significação apocalíptica e orientação mística, mas manteve-se entre os textos apócrifos por ter sofrido duras críticas de Santo Agostinho.

Virgílio descreve no Livro VI da *Eneida*, a descida de Enéias ao inferno para encontrar o pai Anquises e este lhe mostra as gerações que ainda estavam por vir. Relacionar a viagem de Enéias com a visão de Paulo institui novamente a repetição dos motivos em uma ordenação simbólica do número três, identificando-o com a divindade e elevando a categoria da viagem mística de Dante, uma vez que, a primeira tendo ocorrido no tempo mítico do não-tempo, época dos heróis que geraram um povo guerreiro e herdeiro de deuses pagãos; a segunda tendo ocorrido no tempo da transição, com o surgimento do Cristianismo, início do governo de Deus e declínio do governo dos homens, representado pelo Império Romano. A viagem de Dante inaugura o terceiro reino, o reino da verdade da fé, no qual a humanidade encontraria a real salvação desde que agisse com correção a partir dos ensinamentos que o poeta levaria consigo. É, portanto, mais uma visão apocalíptica revelada, tendo o poeta como mensageiro.

A viagem de Dante segue, assim, por dois caminhos confluentes que se encontram quando Dante cita Eneias e Paulo, colocando-se como um terceiro a empreender essa viagem de revelação, e o faz, justamente porque “reivindica análoga missão histórica – só compreensível por Dante sentir-se como profeta e reformador” (CURTIUS, 1996, p. 443). Sendo assim, estes caminhos vêm, em primeiro lugar, de uma reflexão a respeito da morte e renascimento presente nos mistérios das religiões da Antiguidade Clássica e, portanto, pagã do ponto de vista cristão, uma vez que tais mistérios preparavam o homem para uma vida futura após a morte com o objetivo centrado na conquista da imortalidade; e, em segundo lugar, para o Cristianismo, o inferno sendo local de penas, castigos e danação eternas, não representa, ele mesmo, um local de aprendizado. Ele é um fim em si mesmo. Local de infortúnio e desespero, os condenados ao inferno não têm esperança de salvação; portanto, deve ser vencido e deixado para trás.

Neste ponto, a viagem de Dante pelo inferno inova ao torná-la um meio pelo qual ele mesmo apreenderá os sentidos mais profundos da justiça divina. Unem-se mais uma vez, os ensinamentos das religiões dos mistérios na Grécia Antiga que pretendiam a uma revelação mística e à religião cristã que incitava os fiéis a seguir os ensinamentos de Cristo e a buscar a libertação dos pecados pela negação do mal.

Em seu percurso, do descenso à ascensão, Dante recebe as lições de como proceder, uma vez que, segundo Petrocchi (1982, p. 75, tradução nossa) “a viagem ao além deve servir ao próprio Dante, deve fornecer-lhe os meios para poder repudiar o pecado e indicar aos demais, à humanidade inteira a quem a *Divina Comédia* é endereçada, a maneira de evitá-lo”.⁵⁶

Nesse aprendizado a partir do conhecimento das regiões infernais, o próprio Dante age segundo as determinações divinas, quando, apenas com sua passagem, faz reviver as lembranças dos pecadores e pelas reminiscências de seus atos, reatualizam suas penas e sofrem ainda uma vez mais. Sobre isso, Petrocchi (1982, p. 75) afirma que

os personagens se comportam de maneira diferente, uma vez que o colóquio com Dante deixa algum traço visível sobre sua punição. O *viajante* é, de certo modo, um instrumento da “vingança” de Deus. Colhendo *un ramicel da un gran pruno*⁵⁷ ou pondo *il piè nel viso ad una*⁵⁸ Dante aumenta a pena de um suicida, Pier de le Vigne, ou de um traidor, Bocca degli Abati. A notícia que Dante fornece a Farinata, que os Florentinos continuam a detestar seu nome, faz suspirar ainda mais de sofrimento e amargura o velho chefe dos gibelinos. Assim também no Purgatório, Dante é instrumento da clemência de Deus levando a Nino Visconti a esperança de que obterá as orações propícias da filhinha Giovanna.⁵⁹ (tradução nossa).

Cabe ressaltar também que, a medida em que Dante atravessava o inferno, ele entrava em contato com as sombras dos mortos que se apresentavam de alguma maneira “corporificadas”, ou seja, elas sofriam castigos físicos impostos pelas penas aplicadas pela justiça divina. Estavam mortos, destituídos, pois, da matéria, mas sentiam frio ou queimavam, choravam ou sangravam, tinham as cabeças voltadas para trás ou eram acometidos de doenças dentre outras mazelas. O inferno de Dante não se impunha apenas pela materialização das penas atribuídas de acordo com os crimes cometidos, mas tornava-se real e palpável, violento e opressivo não apenas a esse “corpo” de que eram revestidas as almas, mas também aos

⁵⁶ “*Il viaggio nell’oltretomba deve servire a Dante stesso, dover fornirgli i mezzi per poter poi ripudiare il peccato e indicare agli altri, all’umanità intera cui la Commedia è indirizzata, la maniera per evitarlo*”

⁵⁷ “e um raminho arranquei de um espinheiro;” Inf., Canto XIII, v. 32.

⁵⁸ “co’ o pé, e bem na cara, bati forte;” Inf., Canto XXXII, v. 78.

⁵⁹ “*i personaggi si comportano in modo diverso, poiché il colloquio con Dante lascia qualche segno visibile sulla loro dannazione. Il viator è in un certo modo uno strumento della ‘vendeta’ di Dio. Cogliendo un ramicel da un gran pruno o percotendo il piè nel viso ad una Dante accresce la pena d’un suicida, Pier de le Vigne, o d’un traditore, Bocca degli Abati. La notizia che Dante fornisce a Farinata, che i Fiorentini continuano a detestare il nome di lui, fa ancor più sospirare di sofferenza e d’amarezza il vecchio capoghibellino. Così nel Purgatorio Dante è strumento della clemenza di Dio arrecando a Nino Visconti la speranza che otterra preghiere propiziatrici dalla figlioletta Giovanna*”.

sentidos do personagem Dante que apreendia as etapas, vivia-as conforme dialogava com os condenados, passando por estágios em que se compadecia ou reconhecia o merecimento da sentença, sentia, afinal, diversos sentimentos contrastantes ou empáticos ao sofrimento visto nos círculos infernais, ou seja, compartilhava ainda das sensações humanas, distante, por enquanto, da redenção que se anunciava.

Uma vez que o personagem se envolvia, o risco de se perder ainda mais nas sombras projetadas pelos pecados cometidos pelos homens aumentava. Dessa forma, tornou-se ainda mais importante a presença do mestre Virgílio, que o orientava e protegia. Essa proteção é verificada principalmente quando, durante a viagem de Dante, ele é impedido de prosseguir ao chegar à Cidade de Dite. Este foi seu primeiro interdito, e entende-se por interdição uma proibição ligada estreitamente aos mistérios da religiosidade não revelados no percurso de Dante. Quem interrompe sua jornada são as Erínias que convocam Medusa⁶⁰ para barrar-lhe a entrada nos círculos seguintes do inferno e é protegido, justamente, por Virgílio, que o mantém de costas para o monstro.

- | | | |
|----|---|---|
| 52 | <i>“Vegna Medusa: sí ‘l farem di smalto”,
dicevan tutte riguardando in giuso;
“mal non vengiammo in Tesëo l’assalto.”</i> | “Vem, Medusa, e os faremos de basalto”,
Diziam, pra baixo olhando, e: “Quão errado
Foi não vingarmos de Teseu o assalto!” |
| 55 | <i>“Volgiti ‘n dietro e tien lo viso chiuso;
ché se ‘l Gorgón si mostra e tu ‘l vedessi,
nulla sarebbe di tornar mai suso.”</i> | “Volta-te!”, ele avisou, “e olho fechado!
se a Górgona colher o teu olhar
já estará o teu retorno cancelado.” |
| 58 | <i>Cosí disse ‘l maestro; ed elli stessi
mi volse, e non si tenne a le mie mani,
che con le sue ancor non mi chiudessi.</i> | E ele mesmo agarrou-me e fez virar,
e os meus olhos, pra amparos mais cuidadosos,
com suas mãos sobre as minhas fez tampar. |

(Inferno, Canto IX, v. 52-60)

Medusa traz em si mesma a representação da morte para o poeta, não apenas a morte física, iconizada pela transformação em pedra daqueles que olham diretamente para ela, mas também a morte espiritual, mais grave dentro da ótica do Cristianismo, uma vez que com a morte do espírito cessariam as chances de uma ressurreição com o advento do Apocalipse e da

⁶⁰ “Havia três górgonas, denominadas Esteno, Euríale e Medusa, todas as três filhas de duas divindades marítimas: Fórcis e Ceto. Das três, apenas a última, Medusa, era mortal, sendo as demais imortais. O nome da Górgona é geralmente dado a Medusa, considerada a Górgona por excelência. A sua cabeça era rodeada de serpentes, que tinham grandes presas. Os seus olhos eram cintilantes e o seu olhar tão penetrante que quem o visse era transformado em pedra. Perseu consegue cortar a cabeça à Medusa. Para evitar olhá-la serviu-se do seu escudo polido como espelho e, assim, não recebeu o olhar terrível do monstro.” (GRIMAL, 2005, p. 187).

escolha dos eleitos por Deus e impossibilitaria também a redenção dos pecados. Ela simboliza o primeiro desafio àqueles que são postos à prova, pois, “personifica o inimigo terrível, e na simbologia cristã, se torna uma encarnação do Diabo” (BRUNEL, 2005, p. 621), fato que se relaciona diretamente à imagem desse personagem mítico formada no imaginário: uma mulher que porta serpentes no lugar dos cabelos, sendo a serpente um ícone também de ordem diabólica, pois retoma o mito da Criação, tal como referido no *Gênesis*; associada à questão de a mulher ser referida como tendo sido aquela que primeiro sucumbiu às provocações do diabo e também a responsável direta pela expulsão e pela perda do paraíso.

No poema, as duas mortes encontram paralelo com o final da jornada de Dante e com uma “terceira morte”, que analogamente pode ser interpretada como a morte da poesia bem como a perda do estado e da sensibilidade criativa do poeta, lembrada pela transformação em pedra, e a impossibilidade para compreender os mistérios do percurso que deveria ainda realizar. Sem poder seguir adiante na viagem de conhecimento autorizada pela divindade, ele estaria também perdido como poeta e não poderia ser mais o herdeiro escolhido pelo panteão dos grandes poetas clássicos com quem havia dialogado no Limbo. Dante foi, pois, protegido da morte, representada, aqui, por Medusa e da transformação em pedra, que faria com que Dante se perdesse irremediavelmente, tanto do caminho da ascensão e da salvação, quanto do caminho da Arte, meio pelo qual, os ensinamentos recebidos seriam transportados para a Humanidade.

Enquanto sua passagem pelo *Inferno* é “o primeiro degrau de seu processo ascético, aquele do conhecimento do mal”⁶¹ (PETROCCHI, 1982, p. 76, tradução nossa), onde deve compreender as consequências dos atos de cada indivíduo, espaço este em que reinam a solidão e a ausência do sentido de comunidade; a passagem pelo Purgatório, significa a tomada de consciência do poder da transformação pela fé e da ligação existente entre todos os seres, uma vez que o tempo de permanência neste espaço de purgação depende, em grande parte, das orações dispensadas pelos vivos em favor dos mortos.

Pouco antes de iniciar a subida pela montanha do Purgatório, Dante teve sua testa marcada com sete letras “P” por um Anjo guardião da porta que separava os sete patamares onde eram purgados os sete pecados capitais e o Jardim do Éden, do primeiro nível, o Antepurgatório, que o personagem já havia percorrido. Ao atravessar a Porta de São Pedro, ele recebeu um aviso:

⁶¹ “*il primo grado del processo ascetico, quello di prendere nozione del male*”.

130 *Poi pinse l'uscio a la porta sacrata,* E abriu o batente da porta sagrada
dicendo: "Intrate; ma facciovi accorti dizendo: "Entrai, mas volta – eu vos previno –
che di fuor torna chi 'n dietro si guata". Aquele que para trás der uma olhada."

(*Purgatorio*, Canto IX, v. 130-132)

Dante não devia olhar para o caminho já percorrido sob o risco de novamente se contaminar com os pecados que haviam ficado para trás, no Inferno. Entende-se, com esta passagem, que, afinal, a primeira etapa da viagem havia sido vencida em seu percurso em direção à ascensão e à evolução de sua própria condição humana e só lhe restava seguir em frente em seu caminho para a salvação. Ao mesmo tempo, era-lhe exigido que assumisse um novo compromisso com a divindade e deixar para trás a corrupção dos pecados, ou seja, a vida vivida até aquele momento e iniciar uma nova aliança com Deus, aquela que o ligaria ao cumprimento de sua missão como homem e como poeta.

Também neste momento, é possível perceber a utilização da “alegoria dos teólogos”, que é marcada pela repetição dos temas religiosos. Afinal, como afirma Hansen (2006, p. 82), “na Idade Média” este “princípio de interpretação como repetição é levado às últimas conseqüências”, não sendo diferente no poema dantesco que se utiliza dessa “técnica de interpretação que decifra significações tidas como verdades sagradas em coisas, homens, ações e eventos das *Escrituras*” (HANSEN, 2006, p. 91), para transportar também para seu texto uma verdade sacralizada e revelada no nível literal, no sentido de que “a letra, *littera*, é um índice das coisas, uma vez que a vida humana e seu sentido último estão escritos numa Palavra que se interpreta” (HANSEN, 2006, p. 120), algo também característico da idade medieval.

Apenas com a obediência aos princípios divinos, Dante poderia realmente assumir as funções audaciosas de grande libertador e fundador de uma nova ordem e cumprir a missão superior que a divindade lhe havia designado: mais uma vez, reafirmado na missão de levar, através da Arte, o conhecimento da Verdade. Une-se à missão do personagem a missão do estudioso e poeta Dante que deveria trilhar um novo caminho por meio de sua Arte e não voltar-se para os modelos poéticos infrutíferos que não haviam sido utilizados com a finalidade de transmitir uma mensagem superior, a da própria construção artística que permanece e supera o próprio tempo e, dessa forma, iniciar uma nova etapa na poesia recuperando os exemplos poéticos sublimes e inserindo-os em uma nova construção artística da qual se valeram poetas ao longo do tempo e que o designaram como mestre no período que seguiu na Itália, o Renascimento.

Deve-se ressaltar que existe uma diferença fundamental entre o inferno e o purgatório que é a existência da esperança neste e a possibilidade sempre alcançável da redenção, em oposição ao que ocorria naquele. Ainda assim, também no *Purgatorio*, as almas são representadas com uma espécie de corpo físico que sofria as penas impostas, mas a presença dos Anjos e da Luz que vinha das alturas celestes eram um refrigério para aqueles que ali estavam, ou seja, o Purgatório era a grande região da espera.

Sobre isso, Petrocchi (1983, p. 67) reitera que

a diferença do sistema de penas do *Inferno* daquele presente no *Purgatorio* 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. (tradução nossa)⁶².

Esse meio pelo qual as almas devem se penitenciar é fornecido de formas diferentes em cada um dos patamares da montanha. E tal como no *Inferno*, as penas eram sentidas de maneira real e palpável pelos condenados; no *Purgatorio*, além dos castigos, os exemplos morais eram impostos aos sentidos, principalmente à visão e à audição, até a fixação por meio do apelo à sensibilidade emotiva e imaginativa. Sobre esse recurso, Calvino (1990, p. 97) destaca que:

[...] apresentam-se a Dante cenas que são verdadeiras citações ou representações de exemplos de pecados e virtudes; primeiro sob a forma de baixos-relevos que parecem mover-se e falar, em seguida como visões projetadas diante de seus olhos, como vozes que chegam aos seus ouvidos, e por fim como imagens puramente mentais. Em suma, essas visões se vão progressivamente interiorizando [...].

Essa “meta-representação” (CALVINO, 1990, p. 97) tem como objetivo algo mais do que apenas a representação dos elementos com os quais os penitentes têm contato para sua

⁶² “La differenza del sistema di pena dell’*Inferno* quello in atto nel *Purgatorio* è duplice (e se ne intende facilmente la ragione: le anime purganti non debbono solo patire, ma deve esser loro fornito il mezzo per superare la fase di sofferenza in preparazione del gaudio eterno): al patimento è unito un esempio morale, di segno opposto a quello del peccato che le anime scontano nel secondo regno, e che è indispensabile affinché esse siano in grado di esercitare, o, meglio, di prepararsi ad esercitare la virtù di cui difettarono in vita, meditando sulla virtù e aspirando fortemente ad essa.”

auto-comiseração. Sobre as imagens e como Dante Alighieri as manipula para a geração de sentidos no poema serão analisadas mais detidamente em capítulo posterior.

À medida que Dante galga os patamares da montanha, também sua experiência mítica volta-se para o interior de seu espírito. Seu percurso de baixo para cima, até a ascensão aos céus, é também um caminho de fora para dentro, um encontro do indivíduo com sua verdadeira essência. Apenas com o conhecimento de si mesmo seria permitido ao homem conhecer também os mistérios mais elevados.

Essa questão do conhecimento de si mesmo vai ao encontro de uma das vertentes da filosofia grega e dos mistérios que envolveram alguns Mitos greco-romanos já mencionados nesta análise.

A cada etapa vencida de sua ascensão, uma das letras “P” lhe era apagada da testa, e o peso de seu corpo no decorrer da viagem em direção ao topo da montanha tornava-se mais leve, significando, justamente, a deposição do peso da culpa e a subsequente libertação dos impedimentos que poderiam ser suscitados pela matéria, uma vez que Dante, ao atravessar os mundos do Além de posse de seu corpo físico, preparava-se para o encontro com os entes que habitavam as esferas celestes e vivenciava uma gradativa purificação do corpo e da alma.

A última instância da purificação ocorre por dois processos pelos quais o personagem Dante passa. O primeiro, pelo fogo, no último patamar do Purgatório, quando atravessa a cortina de fogo para chegar ao Jardim do Éden; o segundo, no próprio Jardim, ao banhar-se no rio Letes e em seguida, no rio Eunoé. O par fogo/água sempre esteve ligado aos ritos de purificação de muitas religiões.

Na Mitologia greco-romana, o homem só pôde evoluir, libertar-se da opressiva dominação dos deuses e buscar a sabedoria quando Prometeu roubou o fogo sagrado do monte Olimpo e entregou-o à Humanidade. O Mito da ave Fênix⁶³, que ateava fogo em si

⁶³ “A fênix é uma ave fabulosa, oriunda da Etiópia, cuja lenda se encontra no Egito, ligada ao culto do Sol. Heródoto foi o primeiro autor a falar dela; depois dele, os poetas, os mitógrafos e naturalistas forneceram pormenores. Sua pátria era a Etiópia, vivia por 500 anos. O aspecto era o de uma águia, mas maior. Sua plumagem era vermelho-fogo, azul-claro, púrpura e ouro. Sua lenda está relacionada com sua morte e ressurreição. A fênix é a única ave que não pode se reproduzir como os outros animais. Quando sente chegar o fim da sua existência, colhe algumas plantas aromáticas, reúne incenso e amomo e constrói uma espécie de ninho. A partir deste ponto alguns dizem que faz arder essa pira fúnebre e que das suas cinzas nasce uma nova fênix; outros dizem que o pássaro deita-se no ninho que construiu, impregnando-o com seu sêmen. A nova fênix, nasce e recolhe o cadáver da sua progenitora, mete-o dentro de um tronco de mirra escavado e leva-o para a cidade de Heliópolis, no sul, a fim de ser queimado pelos sacerdotes do deus. É quando vai ao Egito. Ao sobrevoar o altar do Sol, a fênix paira durante alguns instantes à espera do sacerdote. Terminada a cerimônia, ela retorna para a Etiópia. Os astrólogos a associam a duração da sua existência com a teoria do ‘grande ano’ ou revolução sideral. O nascimento de uma fênix marcava o início dessa revolução. Sob o domínio do

mesma para renascer novamente jovem, era visto nos cultos em Heliópolis, como um sinal de renascimento e renovação da vida, “é a mais célebre encarnação que o cristianismo medieval retomou” (LE GOFF, 1995, p. 22). Héstia, deusa do fogo, era a guardiã dos altares familiares e a pira jamais poderia se apagar. Era diante do fogo sagrado para os Gregos antigos que os rituais em honra dos deuses, acordos familiares e as cerimônias civis que envolviam os membros da família eram realizados.

Cultuava os seus mortos, honrava o lar, o fogo sagrado, que ardia no altar situado no centro da casa, e que devia ser perpetuamente conservado. Era exclusivo. Cada família possuía, como verdadeira propriedade particular transmitida como herança paterna, os seus deuses, as suas fórmulas e o seu ritual. (JARDÉ, 1977, p. 203).

O simbolismo do fogo como purificador, sagrado, meio pelo qual o homem libertava-se de sua existência anterior e assumia uma nova vida, também pode ser encontrado nos primórdios do Cristianismo e perpetuou-se no imaginário medieval.

Esta passagem pelo fogo será tanto mais valorizada pelos homens da Idade Média quanto o modelo do Purgatório se desenvolverá como um modelo judicial. A prova do fogo é um *ordálio*. É-o para as almas do Purgatório e para os vivos a quem foi permitido percorrer o Purgatório, não como simples turistas mas com todos os riscos e perigos. Vê-se bem como este ritual pôde seduzir homens que às tradições vindas de uma antiguidade longínqua, passando pela Grécia e por Roma, herdeiras do fogo indo-europeu, juntaram a herança das crenças e das práticas bárbaras. (LE GOFF, 1995, p. 22).

Dante atravessa o fogo do último círculo do Purgatório, o círculo dos luxuriosos, que queimam simbolicamente por terem excedido na medida do amor, vence o ordálio, apesar do medo e em nome de um amor ainda mais elevado que o conduzia à Beatriz e conseqüentemente à Graça divina, chegando, em seguida ao Jardim do Éden. Quem o convenceu a não ter medo foi Virgílio, que também lhe chamou a atenção para o fato de que aquele fogo jamais poderia feri-lo, pois ele havia conseguido vencer todos os desafios até aquele momento.

imperador Cláudio, foi levada para Roma uma ‘fenix’ mas ninguém acreditou.” (GRIMAL, 2005, p. 168-169).

- 25 *“[...] Credi per certo che se dentro a l’alvo
di questa fiamma stessi ben mille anni,
non ti potrebbe far d’un capel calvo.* “[...] Creias que poderias, deste bravio
fogo no centro, demorar mil anos
sem do cabelo teu perder um fio.
- 28 *E se tu forse credi ch’io t’inganni,
fatti ver lei, e fatti far credenza
con le tue mani al lembo d’i tuoi panni.* E, se pensares que eu te aduza a enganos,
chega-te a ele e faz-te julgador,
com tuas mãos nas bainhas dos teus panos.
- 32 *Pon giù omai, pon giù ogne temenza;
volgiti in qua e vieni: entra sicuro!”
E io pur fermo e contra conscienza.* Descarta enfim, descarta o teu temor,
olha pra cá, vem, e entra seguro!”
E eu fiquei firme, contra o meu pendor.
- 36 *Quando mi vidi star pur fermo e duro,
turbato un poco disse: “Or vedi, figlio:
tra Bëatrice e te è questo muro”.* Quando me viu assim parado e duro,
“Ora vê, filho”, disse, “e te aparelha;
entre Beatriz e ti está este muro”.

(*Purgatorio*, Canto XXVII, v. 25-36)

Mais uma vez, tem-se o final de uma etapa na viagem de ascensão de Dante, contudo, a passagem pelo fogo assinala também um recomeço. Após atravessar a coluna de chamas, Dante contempla as estrelas, ou seja, ele contempla o alto, a última etapa de sua jornada, o local em que habitava a divindade.

- 88 *Poco parer potea li del di fori;
ma, per quel poco, vedea io le stelle
di lor solere e piú chiare e maggiori.* E, de lá, pouco mais que os esplendores,
divisar me era dado, das estrelas
que apareciam mais claras e maiores.
- 92 *Sí ruminando e sí mirando in quelle,
mi prese il sonno; il sonno che sovente,
anzi che ‘l fatto sia, sa le novelle.* Assim, cismado, assim a percorrê-las
colheu-me o sono; sono em que é freqüente,
antes das coisas serem, conhecê-las.

(*Inferno*, Canto XXVII, v. 88-93)

Sua salvação ou seu aprendizado ainda não estava terminado, ele precisava passar por mais uma purificação. Agora pela água, pois, tradicionalmente “a provação principal sofrida pelos mortos do Purgatório não é a simples passagem pelo fogo, é a passagem alternada pelo fogo e pela água”. (LE GOFF, 1995, p. 23).

- 121 *L’acqua che vedi non surge di vena
che ristori vapor che gel converta,
come fiume ch’acquista e perde lena;* A água que vê não surge de nascente
que restaure vapor que o frio converta,
como rio que em seu curso apouque e aumente,
- 124 *ma esce di fontana salda e certa,
che tanto dal voler di Dio riprende,
quant’ella versa da due parti aperta.* mas nasce de uma fonte firme e certa
que, quanto a graça de Deus lhe fornece,
tanto verte, pra dois lados aberta.

- | | | |
|-----|--|--|
| 127 | <i>Da questa parte con virtù discende
che toglie altrui memoria del peccato;
da l'altra d'ogne ben fatto la rende.</i> | Para esta parte, co' a virtude desce
que cancela a memória do pecado,
noutra a das boas ações restabelece. |
| 130 | <i>Quinci Letè; così da l'altro lato
Eiunoè si chiama, e non adopra
Se quinci e quindi pria non è gustato:</i> | Este é o Letes, e o do outro lado
Chama-se Eunoé, mas nada vale
antes de um e outro ser provado. |

(*Purgatorio*, Canto XXVIII, v. 121-132)

Dante foi banhado no rio do esquecimento, Letes⁶⁴, e bebeu de sua água, para deixar para trás todos os pecados que havia cometido e todas as faltas ou culpas que ainda poderiam macular seu caminho. É interessante notar como o significado, atribuído na Mitologia ao rio Letes é, de certa forma, invertido. Enquanto, para os Gregos, os mortos bebiam de sua água para esquecer os mistérios revelados durante sua permanência no outro mundo e assim poder retornar para uma nova vida livre das pressões dos atos passados ou de laços anteriores que os atrapalhariam, na *Divina Comédia*, Dante lhe atribui o poder de esquecer os pecados cometidos, em uma espécie de contrição, neste caso, vinda diretamente de uma fonte imanente, Deus. Letes tornou-se um rio tomado pelo poder de Deus, não convertido, mas transformado em um meio para a realização de sua benevolência ou de seu perdão às infrações cometidas. Ainda assim, o fator que se mantém é a limpeza do espírito antes que então houvesse uma limpeza do corpo, significando que a transformação deveria ocorrer de dentro para fora. Essa seria a direção das intenções corretas.

- | | | |
|-----|---|--|
| 94 | <i>Tratto m'avea nel fiume infin la gola,
e tirandosi me dietro sen giva
sovresso l'acqua lieve come scola.
[...]</i> | Ela me mergulhara na ribeira
e, me arrastando, só à flor d'água, leve-
mente seguia, como uma lançadeira.
[...] |
| 100 | <i>La bella donna ne le braccia aprissi;
abbracciommi la testa e mi sommerse
ove convenne ch'io l'acqua inghiottissi.</i> | A bela moça, em suas mãos com meiguice,
segurou-me a cabeça e mergulhou,
quão preciso pra que a água eu engolisse. |

⁶⁴ “Lete, o Esquecimento, é filha de Éris (a Discórdia) e, segundo uma tradição, mãe das Cáritas (as Graças). Deu o seu nome a uma fonte, a Fonte do Esquecimento, situada nos Infernos, de que os mortos bebiam para esquecer a sua vida terrena. De igual modo, na concepção dos filósofos, de que Platão se fez eco, antes de regressar à vida e de retomar um corpo, as almas bebiam desse líquido, que lhes tirava a memória do que tinham visto no mundo subterrâneo. Perto do oráculo de Trofônio, em Lebadeia, na Beócia, existiam duas nascentes, donde deviam beber os que o consultavam. A Fonte do Esquecimento (Lete) e a Fonte da Memória (Mnemosine). Lete transformou-se numa alegoria, o Esquecimento, irmã da Morte e do Sono. É a esse título que ela é frequentemente mencionada pelos poetas.” (GRIMAL, 2005, p. 275).

103 *Indi mi tolse, e bagnato m'offerse
dentro a la danza de le quattro belle;
e ciascuna del braccio mi coperse.*

Em seguida, banhado, me ofertou
às quatro dançatrizes; e a tutela
de suas mãos, que cobriam-me, firmou.

(*Purgatorio*, Canto XXXI v. 94-96; 100-105)

Depois, guiado por Matilda, jovem que encontrara no Jardim do Éden, e acompanhado sempre por Beatriz, ele também banhou-se no Eunoé e provou de sua água para manter viva a lembrança das boas ações desencadeando a “metamorfose definitiva da memória, também ela lavada do pecado. O mal está esquecido, só subsiste a memória do que há de imortal no homem, o bem”. (LE GOFF, 1995, p, 422). É interessante notar que, na Mitologia greco-romana, Letes é um dos rios do Inferno, mas foi deslocado na *Divina Comédia* e associado a um segundo rio que não aparece nos Mitos antigos, mas na filosofia de Platão, o rio da Memória (Mnemósine). Eunoé é uma criação de Dante que une Mito e Filosofia da Grécia antiga.

127 “[...] *Ma vedi Eünoè che là deriva:
menalo ad esso, e come tu se’ usa,
la tramortita sua virtù ravniva*”.

“[...] Mas vejas o Eunoé que lá deriva;
a ele o leva e, como sóis lidar,
o amortecido seu poder reaviva.”

[...]

[...]

136 *S’io avessi, lector, più lungo spazio
da scrivere, i’ pur cantere’ in parte
lo dolce ber che mai non m’avria sazio;*

Se eu tivesse, leitor, para escrever,
mais margem, cantaria, bem que só em parte,
essa água que jamais sacia beber,

[...]

[...]

142 *Io ritornai da la santissima onda
Riffato sí come piante novelle
Rinovellate di novella fronda,*

Refeito retornei da onda santa,
como de novas folhas, ao rompê-las
de sua ramagem, se renova a planta:

puro e disposto a salire a le stelle.

puro e disposto a subir às estrelas.

(*Purgatório*, Canto XXXIII,
v. 127-129; 136-138; 142-145)

Destacam-se dois elementos dessa espécie de ritual protagonizado por Dante. O primeiro está ligado à necessidade da imersão nas águas dos dois rios do Jardim do Éden; o segundo, ao fato de ele beber dessa água santificada, ou “*santissima*”. Tem-se, pois o simbolismo da imersão nas águas nos dois rios, e, segundo Eliade (2010, p. 153-154) tal evento

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” por 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”).

Ou seja, Dante renasce para uma nova vida, vindo do seio do elemento natural tido como responsável pela geração da vida. Seu retorno a essa nova vida, agora purificado dos pecados, inicia-se com a preparação para uma segunda existência, por isso, após o primeiro banho iniciático, ele foi recebido por Ninfas⁶⁵, que o acolheram e o levaram até Beatriz. Novamente segundo os estudos de Eliade (2010, p. 166) as ninfas “são divindades do nascimento [...], educam as crianças, ensinam-lhes a tornarem-se heróis. Quase todos os heróis gregos foram educados quer por ninfas, quer por centauros, isto é, por seres sobre-humanos que participam das forças da natureza e as controlam”, ora, nesta passagem, as Ninfas representam a primeira educação do herói, a natureza purificada e intocada pelo mal; e o recebem após seu segundo nascimento, estão, pois, presentes em seu primeiro estágio de aprendizagem. Elas representam as quatro virtudes cardeais⁶⁶ ou também denominadas virtudes morais: prudência, justiça, fortaleza ou força e temperança. A consciência e a obtenção das virtudes cardeais representam o princípio evolutivo do homem, pois são elas que

⁶⁵ “As Ninfas são <jovens mulheres> que povoam o campo, os bosques e as águas. São os espíritos dos campos e da natureza em geral, de que personificam a fecundidade e a graça. Na época homérica, passam por filhas de Zeus. São consideradas como divindades secundárias, a quem se dirigem orações e que podem ser temíveis. Habitam grutas onde passam a vida a fiar e a cantar. São frequentemente as acompanhantes de uma grande divindade (designadamente Ártemis) ou de uma de entre elas, de nível superior. É o caso das ninfas aias de Calipso ou de Circe. Entre as ninfas existem várias categorias, que se distinguem consoante o seu *habitat*: as ninfas dos freixos (as Melíades) parecem ser as mais antigas; são filhas de Urano e não de Zeus. Há depois as Náíades, que vivem nas fontes e cursos de água. As Nereides são geralmente consideradas ninfas do mar calmo. As Náíades de um rio passam muitas vezes por filhas desse mesmo rio. É o caso das filhas de Asopo, etc. Nas montanhas vivem ninfas específicas, de nome Oréades. Nas matas vivem ninfas chamadas Alseides (do grego: bosque sagrado). Outras ninfas estão ligadas a um lugar determinado, como por exemplo a uma dada árvore, como as Hamadriades. As ninfas desempenham um importante papel nas lendas. Divindades familiares à imaginação popular, intervêm, como as nossas fadas, em muitas histórias do folclore. Muitas vezes, encontramos-as como mulheres de um herói epônimo de uma cidade ou de um país. Intervêm também frequentemente nos mitos do amor. Os seus amantes mais vulgares são os espíritos masculinos da natureza: Pã, os Sátiros, Priapo, etc. freqüentes vezes, os grandes deuses não desdenham os seus favores: unem-se então a Zeus, a Apolo, a Hermes, a Dioniso, etc. De vez em quando, são elas próprias que se apaixonam e raptam jovens, como aconteceu com Hilas.” (GRIMAL, 2005, p. 331).

⁶⁶ Segundo Cunha (2010, p. 127) cardeal significa “principal, fundamental”.

norteiam as ações humanas. A Prudência é aquela que auxilia na escolha entre o bem e o mal e faz o homem considerar qual é o caminho da retidão e da correção e como, a partir de suas decisões, conseguirá vencer a maldade e o pecado se estes se interpuserem em seu caminho. A Justiça é a capacidade de reconhecimento entre aquilo que está certo e o que está errado aos olhos de Deus. Ela é a própria lei divina tornada qualidade adquirida pelo homem para ser o amparo durante toda a vida e a norteadora das ações humanas visando a igualdade dos membros da sociedade voltada para a salvação. A Força é o impulso motor da vontade e do espírito empreendedor do homem para vencer os desafios e os males advindos das ações dos inimigos ou de agentes externos postos no caminho do ser humano para impedi-lo de ascender à salvação. A temperança é o equilíbrio da vontade, o controle sobre todas as ações desempenhadas pelo homem com o fim exclusivo de moderar todas as suas atitudes para não se desvie do caminho da verdade e da fé.

Vale ressaltar o caráter batismal desta imersão nas águas do Letes. O batismo, para o Cristianismo é a purificação do pecado original, a própria redenção da alma e o perdão dos pecados uma vez que “o homem velho morre por imersão na água, e dá origem a um ser novo, regenerado” (ELIADE, 2010, p. 160). É, pois, significativo que Dante seja recebido, após esse segundo batismo, pelas ninfas que lhe forneceram as quatro qualidades fundamentais para seguir com seu aprendizado. Ainda segundo Eliade (2008, p. 147):

os rituais e simbolismos da “passagem” exprimem uma concepção específica da existência humana: uma vez nascido, o homem ainda não está acabado; deve nascer uma segunda vez, espiritualmente; torna-se homem completo passando de um estado imperfeito, embrionário, a um estado perfeito, de adulto. Numa palavra, pode-se dizer que a existência humana chega à plenitude ao longo de uma série de ritos de passagem, em suma, de iniciações sucessivas.

Foram, portanto, muitos os ritos de passagem pelos quais o personagem Dante passou até ser recebido no paraíso e poder então contemplar a divindade. Toda a sua viagem pelos mundos do Além configura-se, dessa maneira, como uma grande prova de merecimento na qual os segredos lhe são apresentados enquanto suas qualidades são testadas. O segundo batismo nas águas dos rios Letes e Eunoé conclui uma etapa importante, o marco fundamental do final de uma vida imperfeita e também do início de uma nova vida, desta vez, voltada para as benesses divinas.

Deve-se recordar que, na *Divina Comédia*, existe uma “repetição de motivos” que conferem legitimidade aos eventos da viagem peregrina de Dante. Neste episódio, o batismo

no rio do esquecimento reatualiza o mito do batismo de Cristo efetuado por João Batista no Jordão, antes que o Messias iniciasse sua vida como missionário da palavra divina. Dante, como eleito para levar aos homens o conhecimento do mundo do Além, começou a ser preparado para as revelações que ainda estavam por vir e que não poderiam ser vistas por um homem que não estivesse regenerado das vicissitudes terrenas. Começa, portanto, a se configurar, ainda mais claramente, a missão heroica que estava reservada a ele.

Outro elemento anteriormente destacado é a ingestão das águas do Letes e do Eunoè. Isto está relacionado com o poder da “água da vida” (ELIADE, 2010, p. 157). Nela estão contidas a força e a essência da divindade criadora, a cura dos males do corpo e da alma, o vigor necessário para o desenvolvimento das potencialidades criativas, o rejuvenescimento e a vida eterna. Cabe lembrar a passagem bíblica já citada neste trabalho⁶⁷ sobre o pedido de um rico que, estando no inferno, suplica a Abrão que mande Lázaro lhe molhar a língua para lhe dar o *refrigerium* e assim, aplacar-lhe o sofrimento. Ele tem seu pedido negado, pois não havia como um transpor os espaços que o separavam do outro. A água está ligada à anulação das penas e à diminuição da dor, bem como sua negação impede que haja o renascimento e a regeneração da alma.

A partir deste momento, Dante pode empreender a terceira e última parte de sua viagem. Após ter sido purificado e regenerado, dotado de uma segunda vida, educado nos princípios dos segredos do Jardim do Éden, ele seguiu para o alto, na companhia de Beatriz, para o Paraíso, onde recebeu as revelações dos segredos da transcendência divina.

O “alto” é uma dimensão inacessível ao homem como tal; pertence por direito às forças e aos seres sobre-humanos; o que se eleva subindo cerimoniosamente os degraus de um santuário ou a escada ritual que conduz ao Céu deixa então de ser um homem [...]. A categoria transcendental da “altura”, do supra-terrestre, do infinito, revela-se ao homem integral, tanto à sua inteligência como à sua alma. O simbolismo é um dado imediato da consciência total, ou seja, do homem que se descobre como tal, do homem que toma consciência da sua posição no universo. (ELIADE, 2010, p. 40).

Além do conhecimento de si mesmo e de sua posição no universo, Dante precisou demonstrar seus conhecimentos teológicos e a força de sua fé aos santos que encontrou enquanto era transportado de um círculo ao outro do Paraíso. Um de seus encontros mais significativos, relacionado com esse processo de aprendizado e evolução, foi com seu trisavô Cacciaguida.

⁶⁷ Vide citação às páginas 90-91.

Tal como Tirésias falou a Ulisses sobre o que ele ainda iria encontrar em sua viagem e Anquises mostrou a Eneias a descendência que ainda estava por vir, Cacciaguida foi um mestre que profetizou a Dante os desafios que ele teria que vencer. Eles se encontram no quinto céu, o Céu de Marte⁶⁸ que recebe os combatentes e mártires da Fé. Cacciaguida o recebe, em primeiro lugar, exaltando-o, para em seguida informá-lo sobre um outro parente, passando então ao monólogo sobre a cidade de Florença.

- | | | |
|----|--|---|
| 88 | <i>“O fronda mia in che io compiacemmi
pur aspettando, io fui la tua radice”:
cotal principio, rispondendo, femmi.</i> | “Ó fronde minha que, só à tua espera,
já me aprazeste, a tua raiz fui eu.
Deves saber que quem se considera |
| 91 | <i>Poscia mi disse: “Quel da cui si dice
tua cognazione e che cent’anni e piúe
girato ha ‘l monte in la prima cornice,</i> | que primeiro o teu nome recebeu,
e ora no monte a se purgar padece,
foi o teu bisavô e filho meu; |
| 94 | <i>mio figlio fu e tuo bisavo fue:
ben si convien che la lunga fatica
tu li raccorci con l’opere tue.</i> | e bom seria que agora, por tua prece,
do primo giro a sua dura fadiga
já de cem anos encurtar pudesse. |

(*Paradiso*, Canto XV, v. 88-96)

Nas palavras de Cacciaguida denota-se uma “continuidade ideal, que perdura no mundo por meio do progenitor e de seu descendente, quase como uma consagração e uma investidura” (FALLANI e ZENNARO, 2010, p. 528, tradução nossa)⁶⁹. O encontro de ambos prenuncia um segundo aprendizado de Dante no Paraíso, aquele que concerne à sua família e ao seu lugar no mundo, o lugar que ele ocupa no espaço familiar, ao mesmo tempo herdeiro das ações daqueles que o precederam, desde aquelas bem sucedidas que deram ao seu trisavô

⁶⁸ “Marte é o deus romano identificado ao Ares helênico. Mas é muito antigo nas regiões itálicas, e já existia antes da introdução de Ares. A maior parte das lendas em que intervém, na literatura clássica, não são mais que transposições dos mitos gregos. Os amores de Marte e Vênus, por exemplo, por Lucrécio, derivam da aventura amorosa de Ares e Afrodite, tal como contada por Homero. O mesmo se passa quanto à lenda que faz de Marte filho de Juno, tal como Ares o é de Hera [...]. Na época clássica, Marte surge em Roma como o deus da Guerra. Também poderia ser um deus da vegetação. Marte, deus guerreiro, é também o deus da Primavera, porque a época da guerra começa com o fim do Inverno. É o deus da Juventude, porque a guerra é atividade da juventude. É ele quem guia, aquando das ‘Primaveras sagradas’, os jovens que emigram das cidades sabinas, para fundar novas cidades e encontrar novos locais para se estabelecerem. De fato, havia entre os Sabinos o costume de consagrar a Marte uma ‘classe’ da juventude. O ‘*ver sacrum*’, a Primavera sagrada. Emigravam para buscar a sorte em outro local. E eram guiados por um animal. É talvez essa explicação do papel da loba, animal de Marte, no mito primitivo de Roma e de Rômulo e Remo, que o deus teve da sua união com Reia. À ‘juventude romúlida’ se pudesse chamar ‘filhos da Loba’ ou ‘filhos de Marte’” (GRIMAL, 2005, p. 291-292).

⁶⁹ “*una continuità ideale, che permane nel mondo tra il progenitore e il suo discendente, quase una consacrazione e un’investitura*”

o direito à salvação, como aquelas que resultaram em punições na montanha do Purgatório, que atingem seu bisavô, mas o elevam acima de si mesmo, tornando-o responsável por si e pelos demais: “*voi mi levate sí, ch’i’ son più ch’io*” (Paraíso, Canto, XVI, v. 18)⁷⁰. O elo familiar abarca ainda a cidade de Florença, ideal no imaginário e na lembrança de Cacciaguida, mas que no tempo de Dante, sofre com as lutas entre os membros dos partidos que levam à cidade à ruína.

A presença de Cacciaguida assinala novamente uma reiteração dos motivos literários de que Dante se utiliza para construir seu poema. Sendo apresentado como seu trisavô, a imagem evocada é a de um velho sábio, que conheceu os mistérios e pode então aconselhar Dante quanto às dúvidas que ele traz desde as primeiras revelações de um futuro incerto quando retornar de sua viagem pelos mundos do Além. Ao responder às perguntas do trineto, Cacciaguida fez-se a voz da profecia antecipada do exílio do poeta, mas também antecipa o auxílio que ele receberia da família Della Scala.

A presença da profecia nas epopeias de Homero e de Virgílio, como já referido, estava associada às figuras de Tirésias e de Anquises, ambos personagens mais velhos e dotados de grande sabedoria, homens que conviveram e dialogaram com os deuses e, por isso mesmo, conhecedores dos segredos divinos. Cacciaguida liga-se mais intrinsecamente a Anquises no que tange ao fato de serem antepassados daqueles a quem vão aconselhar e, portanto, além de uma forte relação familiar há também uma estreita relação de confiança e cumplicidade. O sábio assume o lugar de um “*pater familias*” (CAMPBELL, 2004, p. 263) com a missão de orientar as gerações que se sucedem e manter uma tradição ou assegurar que sua descendência encontre o caminho correto. Neste caso, Cacciaguida é o patriarca e representante ideal da família sendo o detentor de um passado valoroso de glórias e honras como guerreiro. Esta característica lhe atribui o direito de ser recebido no céu de Marte, mas sua posição neste céu está, ainda mais, relacionada com uma linhagem familiar que encontra em tempos remotos a justificação de um direito de ser um líder.

Já foi dito que, na Idade Média, as famílias nobres procuravam associar-se a um antepassado mítico que lhes trouxesse uma distinção valorosa e as destacassem na sociedade. Foi assim com Henrique II Plantageneta ou com a família Lusignam, atribuindo seu poder e influência à ação do personagem mítico Melusina⁷¹. Essa atitude remonta à construção de

⁷⁰ “vós me elevais a ser mais que só eu.”

⁷¹ “Durante a Idade Média, no século XII, parece que esta narrativa foi introduzida nos meios cultos com a invasão da literatura pelo folclore. Ela aparece várias vezes em textos latinos: em coleções de anedotas e de lendas reunidas por folcloristas secundários, como Gautier Map, em *De nugis curialium* (1189-1193) e Gervais de Tilbury, em *Otia imperialia* (1209-1214) num comentário de Geoffroi

uma identidade relacionada ao sagrado que foi utilizada pelo próprio escritor Virgílio na *Eneida* ao propor que a família *Iulia*, do imperador Augusto, descenderia do herói troiano Eneias. Torna-se, portanto, significativa a presença de Cacciaguida no céu de Marte, não apenas por sua ação como cruzado, e, por isso, um combatente digno das qualidades do deus grego da guerra, mas também como um símbolo de uma herança ainda mais antiga. Neste sentido, o trisavô de Dante não é apenas o antepassado do personagem, mas o legítimo sucessor de uma raça herdeira dos romanos, descendentes do próprio Marte, de acordo com a lenda, pai de Rômulo e Remo, que por sua vez, descendiam de Eneias; e, principalmente, o modelo ideal de honra e bravura, que, por seu discurso sobre o passado glorioso de sua cidade Florença, institui a tentativa de resgate de áureos tempos, deturpados pelos costumes dos tempos contemporâneos de Dante.

Cacciaguida também aconselha Dante a não temer o seu futuro e a revelar à Humanidade tudo aquilo que lhe foi mostrado, afinal, esta era a sua missão, levar o conhecimento adquirido durante sua ascensão.

- | | | |
|-----|---|--|
| 124 | <i>“[...] Coscienza fusca
o de la propria o de l'altrui vergognha
pur sentirà la tua parola brusca.</i> | “[...] Consciência impura,
Seja da própria ou de alheia vergonha,
certo achará a tua palavra dura; |
| 127 | <i>Ma non di men, rimossa ogne menzogna,
tutta tua vision fa manifesta;
e lascia pur grattar dov'è la rogn.</i> | mas, que a qualquer falsidade se oponha
a tua disposição faz manifesta;
e deixa cada qual coçar sua ronha. |
| 130 | <i>Ché se la voce tua sarà molesta</i> | Que, se a tua voz se afigurar molesta |

d'Auxerre (fim do século XII) sobre o Apocalipse e a título de exemplo edificante; e também como arma política no *De principis instructione*, de Giraud de Barri (1217), que acusa os plantagenetas de terem como ancestral a diabólica condessa d'Anjou. Gautier Map, Gervais de Tilbury e Giraud de Barri faziam parte do mesmo meio clerical que gravitava em torno da corte inglesa. As lendas trazidas por eles situam-se no país de Gales, na Normandia e na Provence; Geoffroi d'Auxerre, secretário de São Bernardo, evoca uma lenda siciliana e outra do país de Langres. Os contos melusínianos parecem ter se difundido por todo o ocidente medieval. Mas como na maioria dos contos populares, neles a fada jamais tem nome. Em 1392, Jean d'Arras inspira-se em duas séries de fontes: escritas (de autores) e orais (o que se ouve dizer e é contado pelos antigos). Dentre os autores, ele cita explicitamente Gervais de Tilbury e a lenda provençal de Raymond de Château Rousset: um cavaleiro encontra perto de um rio uma bela moça a cavalo, que aceita ser sua esposa desde que ela nunca a veja nua. Certo dia, entretanto, ele penetra no quarto onde a moça tomava seu banho e a vê desaparecer na água sob a forma de uma serpente. Mas os filhos continuaram junto do pai e a linhagem da fada pôde perpetuar-se até a época do narrador da história. Esta é a prefiguração mais exata da lenda de Melusina, dois séculos antes do romance de Jean d'Arras. No início do século XIV, Pierre de Bersuire (ou melhor, Pierre de Bressuire), prior da abadia de Saint-Eloi, resume a lenda de Lusignan no seu *Reductorium morale*: 'Conta-se, na minha terra, que a sólida fortaleza de Lusignan foi fundada por certo cavaleiro e uma fada que se tornou sua esposa; e que a própria fada é a antepassada de uma multidão de nobres e de grandes personagens; e que os reis de Jerusalém e de Chipre, bem como os condes de la Manche e de Parthenay, são seus descendentes.' [...]' (BRUNEL, 2005, p. 628-629).

- | | | |
|-----|---|---|
| | <i>nel primo gusto, vital nutrimento
lascerà poi, quando sarà digesta.</i> | à prima prova, vital nutrimento
poderá fornecer quando digesta. |
| 133 | <i>Questo tuo grido farà come vento,
che le piú alte cime piú percuote;
e ciò non fa d'onor poco argomento.</i> | Esse teu grito será como o vento
que aos sumos cimos alça os lanhos seus,
o que à tua honra traz bom argumento. |
| 136 | <i>Però ti son mostrate in queste rote,
nel monte e ne la valle dolorosa
pur l'anime che son di fama note,</i> | Por isso te é mostrado nestes Céus,
como no Monte e na vala sofrida,
só os que a fama elevara aos olhos teus; |
| 139 | <i>che l'animo di quel ch'ode, non possa
né ferma fede per esemplo ch'àia
la sua radice incognita e ascosa,</i> | que do ouvinte a razão sempre trepida,
nem sela fé em modelo procedente
de raiz duvidosa e escondida, |
| 142 | <i>né per altro argomento che non paia”.</i> | nem em prova qualquer não evidente”. |

(Paraíso, Canto XVII, v. 124-142)

Após o encontro com Cacciaguida, Dante ainda seria sabatinado pelos sábios e santos nos céus superiores até receber a permissão para contemplar o mistério divino da Trindade no Eetépio. Em cada um dos céus pelos quais passou, Dante recebeu mais um ensinamento referente a sua missão heroica, dentre eles: o conhecimento da justiça no céu de Júpiter, e o encontro com os heróis de outros tempos, como Rifeu, o último defensor de Troia, referido na *Eneida*, de Virgílio; ele professou sua fé e demonstrou seu conhecimento diante de São Pedro; manifestou sua esperança no futuro e sua integral confiança nos desígnios de Deus. Ungido pela aprovação dos santos, Dante é levado ao nono céu, o *Primo Mobile*, onde Beatriz lhe conta os verdadeiros objetivos de Deus ao criar o Homem, o surgimento do mal pela rebelião dos Anjos e a esperança na redenção da Humanidade pela prática do bem. A visão beatífica da Rosa Mística e, após, da Trindade encerram sua viagem mística pelo Paraíso.

As etapas do percurso da formação de um herói humano estão, pois, transpostas para cada uma das etapas da viagem de Dante. Apesar de o poeta-personagem não ter, entre seus ancestrais, um deus ou deusa, tal como a Mitologia designa como os pais dos heróis, ele se descobre, no entanto, ligado à divindade de duas formas: em primeiro lugar, o laço familiar com Cacciaguida, sábio e guerreiro que lutara por Florença e que resgata o parentesco com os ancestrais que também lutaram pela cidade e; em segundo lugar, pela proteção e pela permissão recebidas para conhecer os mistérios do outro mundo.

O herói é um homem que, apesar de todos os desafios, vence a si mesmo e prova ser merecedor das dádivas divinas. No caso de Dante, para encontrar a redenção de sua própria alma, após perder-se na floresta, ele precisou conhecer as formas assumidas pelo mal, os

demônios e os seres monstruosos que habitam o Inferno, bem como os castigos impostos por Deus àqueles que pecaram contra a sua justiça.

depois de estabelecida sua identidade, o herói embarca numa aventura. Esta costuma envolver algum tipo de busca – de um genitor, de um talismã, ou de um conhecimento ou compreensão essenciais. O herói em processo de busca é nossa psique cultural e coletiva, nos limites do conhecimento e da vida. Em geral, opõem-se ao aventureiro as forças da reação, representadas por dragões, mulheres fatais, gigantes e os poderes da própria morte, a cujas profundezas é comum o herói descer, antes de retornar [...]. Todos esses heróis enfrentam e superam monstros e tentações. Todos são sobre-humanos, mas todos revelam fraquezas humanas, sendo a principal delas sua mortalidade. (LEEMING, 2004, p. 149).

Descer ao mais profundo círculo do *Inferno* retoma, pois, os preceitos das religiões dos mistérios da Antiguidade Clássica ao possibilitar ao iniciado o conhecimento de si mesmo, a revelação das causas do sofrimento e do desespero, ao desafio de sua própria conduta. Seria um olhar para dentro de si mesmo, no qual o personagem precisou vencer os momentos de angústia e desolação e confiar nos desígnios celestes.

O princípio da ascensão dá-se com a aceitação de uma verdade e de uma justiça superiores, e passa a ser, a todo momento, instruído no conhecimento dessa justiça divina que tem como base a piedade e a demonstração de que a esperança e a fé eram as molas propulsoras da salvação do pecado. Estes são os elementos primordiais que envolvem a ideia do Purgatório como uma grande catedral na qual os penitentes têm a possibilidade de purgarem-se do mal cometido e voltarem-se mais uma vez para a bondade em busca da completa redenção.

Mais uma vez, Dante foi submetido a um ritual que encerra um ciclo. Tal como, após deixar o Inferno, ele lava o rosto das impurezas infernas para empreender a subida da montanha purgativa, no Jardim do Éden ele é banhado e bebe da água dos rios do esquecimento, Letes, e da Memória das boas ações, Eunoé. A água que o lava dos pecados é mesma que o faz surgir para uma nova vida. Unem-se mais uma vez os preceitos cristãos ao Mito greco-romano: o batismo que anula o pecado original novamente realizado, anulando os pecados cometidos pelo homem, sendo realizado em um dos rios da Mitologia antiga, que antes, figurava entre os rios infernais, e na obra fora transposto para o Jardim do Éden.

O aprendizado místico foi conduzido, primeiramente, pelo trisavô, que o insere novamente em um meio confiável, a família, verdadeira pátria do herói, e inspira-lhe a confiança necessária para não desanimar da tarefa para a qual fora destinado. Ele não seria

mais apenas ele mesmo, mas, a partir de então, passou a ser responsável por todos que vieram antes dele e por todos que ainda ouviriam suas palavras.

Além dos ensinamentos do trisavô, Dante é questionado pelos santos dos céus superiores representantes das três virtudes teológicas: a fé, a esperança e a caridade. A sabatina foi uma espécie de exame em que suas virtudes foram testadas e apenas depois de ter sido aprovado por São Pedro, São Tiago e São João ele pode seguir sua viagem de descoberta mística e contemplar a face divina.

Dante Alighieri retoma os elementos da Mitologia greco-romana, da Filosofia, e da Literatura Clássica para compor o percurso de ascensão de que toma parte o personagem, que, como tal, encarna, o “intermediário entre o mundo terreno e o mundo divino” (FRANCO JR., 2010a, p. 157). Sua preocupação, transformada em esperança, bem entendido, ao falar com São Tiago, estavam relacionadas à aceitação de sua mensagem, em um claro desejo de tornar-se “lembrado pelas gerações futuras devido aos seus feitos e, sobretudo, à maneira pela qual os realizou” (FRANCO JR., 2010a, p. 157).

Ao herói cabe a nobreza de espírito, a *areté*, a virtude de seus modos e ideais. Não idealizado apenas como guerreiro, ele deve ser um agente da justiça e da verdade; que não luta por si mesmo, mas reconhece que sob sua responsabilidade estão todos os demais e assim “vive em função dos outros, dando-se, sacrificando-se, mesmo que várias vezes seu martírio aparentemente objetive sua própria salvação” (FRANCO JR., 2010a, p. 158) mas, acima de tudo, entrega-se confiante na superioridade do Amor, tal como o previne São João. É na contemplação do alto, tomando como meta o “Supremo Bem”, que Dante conseguirá cumprir sua missão.

A retomada dos *topoi* literários das viagens de Ulisses e Eneias pelo Inferno, Dante traz também ao seu poema, mais uma vez, a “repetição dos motivos”, mais no sentido de uma continuidade e gradação significativa e simbólica do que apenas pela imitação, algo que na estética medieval era muito difundido. A “viagem” de Ulisses, na verdade, seu conhecimento adquirido através da comunicação com a sombra de Tirésias é apenas o relato de um homem que deseja compreender por que os deuses o impedem de regressar para sua pátria. Já a viagem de Eneias, determinada por desígnios divinos, apresenta ao herói, tido como antepassado dos romanos, a predestinação do seu sangue na formação de uma nova pátria, uma nova nação mais poderosa do que Troia; a viagem mística de Dante, institui o mais alto grau dentro da significação ternária apresentada até aqui, uma vez que seu percurso tem como objetivo a salvação de todas as nações, ou seja, de toda a Humanidade.

Novamente, é possível associar a viagem de Dante de forma tríplice quando tomadas as revelações efetuadas para Eneias (*Eneida*) e para Paulo (em seus escritos apócrifos). Eneias, como já mencionado, fundador da raça romana, teria tido a verdade revelada pelos deuses pagãos, enquanto Paulo teria sido elevado aos céus pelo deus dos cristãos. A ascensão de Dante, tendo sido permitida pelo mesmo deus de Paulo, na verdade, não nega a primeira, de Eneias, mas une ambas em uma só revelação da verdade, pois, os heróis míticos lá estão dispostos nos círculos do Inferno, os exemplos morais dos deuses estão inseridos ao lado daqueles do Cristianismo no Purgatório, e um herói troiano, Rifeu, pertence aqueles justos salvos no Céu de Júpiter no Paraíso.

O herói perfeito, formado pelo conhecimento adquirido pelas etapas sucessivas pelas quais Dante atravessa, tem lugar, primeiramente, com a visão das portas da morte e a possibilidade de perdição de sua alma, quando se encontra perdido “*nel mezzo del cammin di nostra vita*” (*Inferno*, Canto I, v. 01)⁷², após ter sido resgatado por Virgílio em nome das três damas que o protegiam. Depois, ele é conduzido pelo Inferno, onde sofre, compadece-se, mas deve aprender que todas as criaturas estão submetidas a uma lei superior aos desejos humanos e que ela é quem controla e faz mover todas as coisas. A segunda parte de sua viagem é a fustigação dos sentidos humanos. Inicia a subida pela montanha do Purgatório sentindo todo o peso de suas ações sobre as costas e gradativamente limpa-se de cada um dos “P” que o Anjo gravara em sua testa. Após o mergulho no seio da terra, tem lugar a elevação material do corpo, os sentidos são exigidos, ele vê mais do que sente, até poder apenas pelo sentimento e pela imaginação contemplar a verdade mística que não se encontra diante dele, mas interioriza-se à medida que apreende o sentido daquela justiça divina. Após a limpeza física e espiritual nos rios do Jardim do Éden, da recuperação de sua alma ele pode, finalmente, elevar-se aos Céus dos Bem-Aventurados. Com o conhecimento o homem se torna sábio e o sábio assume sua missão heroica: o relato das coisas vistas e vividas nos mundos do Além.

⁷² “A meio caminhar de nossa vida”.

3.2. Heróis em xeque

3.2.1. Ulisses homérico X Ulisses dantesco

Um dos personagens mais famosos da épica de Homero é o guerreiro Ulisses⁷³, filho de Laertes e de Anticleia, em algumas versões teria sido filho biológico de Sísifo, e dele, herdado a inteligência e a astúcia envolvente. Rei da ilha de Ítaca, ele aparece na *Iliada* como um dos mentores do Cavalo de Troia, o cavalo de madeira que levou em seu interior dezenas de guerreiros decisivos para a destruição da cidade de Troia. Já na *Odisséia*, ele figura como o personagem principal.

Como já foi mencionado anteriormente (JAEGER, 1986, p. 29), cada um dos poemas épicos de Homero representa uma etapa dentro da organização social grega e atende a propósitos específicos. A *Iliada* exalta o ideal heroico da honra e do valor; o destaque da aristocracia combativa e símbolo de uma virtude sempre em busca da superação e da excelência. Já na *Odisseia*, o mundo apresentado é aquele da paz que advém do final da guerra. A vida aristocrática no seio da família e de valores familiares e culturais mais tradicionais que devem ser respeitados.

As duas epopéias homéricas, a *Iliada* e a *Odisséia*, serviriam aos gregos posteriores de veículo para a celebração de um culto do herói em que personagens de um passado mítico, que se misturavam com deuses e muitas vezes descendiam deles, eram maiores, mais corajosos e mais belos do que os seres comuns. Esses personagens, que Hesíodo, poeta e criador de mitos do século VII a.C., chamou de ‘a divina raça dos heróis’, foram associados a locais e sociedades específicos da Ásia Menor e da Grécia, onde seus túmulos – muitas vezes em antigos sítios micênicos – funcionavam como santuários unificadores. (LEEMING, 2004, p. 51).

Na primeira epopeia, Ulisses é o guerreiro astuto e combativo, decidido a buscar a vitória e a glória da honra guerreira: o reconhecimento de seu nome por seus pares, a sua distinção frente aos demais.

Ulisses, no entanto, não desejava lutar na guerra de Troia, mas sabia-se preso ao juramento que todos os pretendentes à mão de Helena haviam feito, um plano que ele mesmo

⁷³ Ulisses: de ‘*Οδυσσεύς*’, *Odyseús*, do grego Odisseu (o nome latino Ulixes resulta de um empréstimo dialetal). (GRIMAL, 2005, p. 458).

engendrara para conquistar a confiança de Tíndaro, pai de Helena e tio de Penélope, com quem viria a se casar.

Com o rapto de Helena por Páris, príncipe de Troia, seu marido Menelau exigiu que todos aqueles que haviam realizado o juramento se unissem a ele para resgatar a esposa. Ulisses, que já era casado e pai de Telêmaco (ainda criança), fingiu-se louco, e se pôs a arar o solo com sal. Desconfiado de um engodo, Palamedes, primo de Menelau, colocou Telêmaco diante do arado e Ulisses, pego em flagrante, parou. Descoberto, ele foi obrigado a seguir para a guerra com os outros guerreiros.

Durante a guerra, Ulisses participou ativamente da causa dos gregos. Nos conselhos dos chefes, era um ilustre representante; ao se dirigirem à Troia, desafiado pelo rei Filomedes, matou-o em combate; em outra versão teria sido auxiliado por Diomedes “seu cúmplice usual”, segundo Grimal (2005, p. 461). Também lhe são atribuídos, o assassinato de Palamedes em represália ao que este lhe havia feito em Ítaca; o conselho de abandonar Filoctetes em Lemnos; a espionagem dos campos inimigos ao lado de Diomedes, o assassinato do rei Dólou (no episódio chamado Doloneia), o roubo dos bois de Reso; e também seria responsável pela morte de Astíanax (filho de Heitor) e pelo sacrifício de Polixena.

Além dos episódios em que demonstra seu valor em combate, Ulisses apresentou-se como

um conselheiro prudente e eficaz. É utilizado em todas as missões que requerem habilidade oratória: na *Ilíada*, por exemplo, é encarregado da embaixada junto de Aquiles, quando Agamémnon se quer reconciliar com ele; já fora ele quem entregara a cativa Criseide a seu pai, concluíra o armistício com os troianos, organizara o combate singular entre Páris e Menelau, reduzira Térsito ao silêncio na assembléia dos soldados e persuadira os gregos a permanecerem na Tróada. (GRIMAL, 2005, p. 461).

A partir desses elementos é possível perceber que Ulisses é o representante heroico mais próximo do modelo preconizado pela *paideia* grega. Pois, segundo Jaeger (1986, p. 31-32):

a mais alta medida de todo o valor da personalidade humana é o ideal herdado da destreza guerreira; mas a ele se junta a elevada estima das virtudes espirituais e sociais destacadas na *Odisséia* [...]. O seu herói é o homem a quem nunca falta o conselho inteligente e que para cada ocasião acha a palavra adequada. A sua honra é a sua destreza e o engenho da sua

inteligência que, na luta pela vida e na volta ao lar, sai sempre triunfante em face dos inimigos mais poderosos e dos perigos que o espreitam.

Ou seja, ele era o ideal a ser alcançado. Enquanto Aquiles era a excelência guerreira e dotado pelo furor da *areté* no campo de batalha; e Nestor era o conselheiro sábio e prudente, dotado pelo *métron*, a noção da medida, o controle sobre as emoções; Ulisses reunia em si as duas qualidades necessárias para o herói. Era o guerreiro audaz e o conselheiro habilidoso.

A *Odisseia* narra o que aconteceu a Ulisses no período entre a sua partida de Troia ao seu retorno à Ítaca. Em uma das aventuras, Ulisses aportou na ilha onde morava o deus Éolo, senhor dos ventos. Recebeu dele uma bolsa contendo muitos ventos. Desconfiados de que na bolsa havia um presente valioso, os marinheiros de Ulisses resolveram abri-la, quando já estavam próximos ao porto de Ítaca. Ao abrirem, todos os ventos escaparam, empurrando a embarcação para o lado contrário. Ulisses retornou, em seguida, para pedir ajuda a Éolo novamente, e este lhe disse que nada poderia fazer, uma vez que o herói, ao cegar Polifemo, filho de Posídon, havia despertado a ira do deus dos mares e deveria expiar seu erro.

Vagando pelos mares, ele chegou à ilha da maga Circe. Ela aconselhou-o a consultar o espírito de Tirésias para saber como conseguiria voltar para casa:

Tirésias disse a Ulisses que ele regressaria à sua pátria só e num barco estrangeiro, que deveria vingar-se dos pretendentes e, mais tarde, partir de novo, com um remo ao ombro, à procura de um povo que não conhecia a navegação. Ofereceria, então um sacrifício expiatório a Posídon e, finalmente, morreria com uma idade avançada, no meio da felicidade e longe do mar. (GRIMAL, 2005, p.462).

Tirésias⁷⁴ é também personagem da obra de Dante e surge dentre os condenados por serem adivinhos, tendo a cabeça voltada para trás e obrigados a caminhar. É avistado, em

⁷⁴ “Existem diversas lendas sobre sua juventude, e o modo como tinha adquirido o seu talento de adivinho. Palas o cegara, porque Tirésias a vira nua; a pedido de Cariclo, para o compensar, a deusa cedera-lhe o dom da profecia. Outra versão diz que ao ver duas serpentes copularem, Tirésias matou a fêmea e tornou-se mulher. Sete anos depois, passeando no mesmo local, reviu as serpentes copuladas. Interveio do mesmo modo e voltou a ser homem. Quando Zeus e Hera discutiam para saber quem desfrutava mais prazer no amor, o homem ou a mulher, decidiram perguntar a Tirésias que passara pelas duas experiências; ao dizer que de nove em dez partes fosse dividido o prazer, estas seriam da mulher, causou a cólera de Hera que o cegou. Zeus, no entanto, concedeu-lhe o dom da profecia e o privilégio de viver muito (sete gerações humanas). Revelou a Anfitrão a identidade de seu rival junto a Alcmena; desvendou os crimes que Édipo, sem o saber, cometera, e aconselhou Creonte a expulsá-lo de Tebas. Profetizou a expedição dos Sete Chefes e que a cidade seria poupada se Meneceu, filho de Creonte, fosse sacrificado. Durante a expedição dos Epígonos, aconselhou aos tebanos um armistício. Na poesia helenística e romana, Tirésias é o ‘adivinho universal’ de Tebas. Aconselha Penteu a não se

meio a tantos outros, na quarta vala do oitavo círculo do Inferno, o *Malebolge*⁷⁵, e Virgílio refere-se a ele da seguinte forma:

- | | | |
|----|---|---|
| 37 | <i>Mira c'ha fatto petto de le spalle,
perché volse veder troppo davante,
di retro guarda e fa retroso calle.</i> | Vê como peito e dorso foi trocado;
porque demais quis ver para adiante:
pra trás ele olha, e anda recuando. |
| 40 | <i>Vedi Tiresia, che mutò semblante
quando di maschio femmina divenne,
cangiandosi le membra tutte quante;</i> | Olha Tirésias, que mudou semblante
de macho para fêmea, na passagem
todos mudando os membros seus bastante: |
| 43 | <i>e prima, poi, ribatter li convenne
li duo serpenti avvolti, con la verga,
che riavesse le maschili penne.</i> | e precisou novamente a acoplagem
das duas serpes golpear com seu cajado,
pra reaver sua máscula plumagem. |

(*Inferno*, Canto XX, v. 37-45)⁷⁶

Os adivinhos foram condenados exatamente por tentarem “*veder troppo davante*” (*Inferno*, Canto XX, v. 38) e, por isso, passarão a eternidade sem poder olhar para frente. O conhecimento do futuro é uma prerrogativa divina e por esse motivo aqueles que tentam

opor ao culto de Dioniso, revela a sorte da ninfa Eco, prediz a morte de Narciso. É para o consultar que Ulisses viaja ao país dos Cimérios e a evocação dos mortos, a conselho de Circe. Tirésias recebera, depois da morte, o privilégio de manter seu dom., por Zeus. Tirésias teve uma filha, a adivinha Manto, que foi por seu lado, mãe do adivinho Mopso. A morte de Tirésias está ligada à conquista de Tebas pelos Epígonos. Seguiu os tebanos em seu êxodo e parou perto da fonte Telfussa. Bebeu de sua água fria e morreu. Outra versão diz que permaneceu na cidade com a filha. Os vencedores o aprisionaram e o enviaram a Delfos. No caminho, Tirésias teria morrido de fadiga.” (GRIMAL, 2005, p. 450-451).

⁷⁵ “*Malebolge*”, ou “valas ruins”, no plural em língua italiana, são dez bolsões ou círculos menores que compõem o oitavo círculo do *Inferno*, e compreendem, desde a primeira, os sedutores e rufiões, os adutores, os simoníacos, os magos e adivinhos, os traficantes, os hipócritas, os ladrões, os maus conselheiros, os cismáticos ou intrigantes e, por último, os falsários.

⁷⁶ Dentre os mitos referentes a Tirésias, Dante escolheu, além da capacidade de adivinhação que lhe era atribuída na Mitologia grega, tendo sido personagem de algumas tragédias, como por exemplo, *Édipo Rei*, de Sófocles, na qual relata a Édipo a verdade sobre seu nascimento e o destino reservado a ele, a fabulosa transformação da qual foi vítima como uma característica distintiva de sua vida, ainda mais significativa porque representou um conhecimento a respeito da própria natureza humana simbolizada pela dualidade entre macho e fêmea, homem e mulher. Esse evento é descrito também por Ovídio em *Metamorfoses* da seguinte maneira:

“De fato, em certa ocasião sovara duas enormes serpentes,
que acasalavam na erva verdejante, a golpes do seu bastão.
De homem convertera-se em mulher (espantoso!), e passara
sete Outonos assim. Ao oitavo, viu de novo aquelas serpentes.
‘Se tão grande é o poder da pancada com que vos feri’, disse,
‘a ponto de mudar no contrário o sexo de quem vos golpeou,
bater-vos-ei também agora.’ Golpeando as mesmas serpentes,
retornou à forma primitiva e a figura com que nascera voltou.” (Livro III, v. 324-331).

(Segundo a tradução de Paulo Farnhouse Alberto, 2007, p. 93).

descobrir os eventos futuros estão sujeitos à punição. Aproveitando-se do vaticínio de Tirésias a respeito do futuro de Ulisses, Dante utiliza o motivo dessa nova viagem que o herói de Ítaca empreenderia uma segunda vez, mas acrescenta detalhes ainda mais dramáticos a sua realização. Quis o destino ou uma determinação divina que Ulisses não retornasse dessa vez e encontrasse o seu final definitivo às margens da montanha do purgatório, derrotado pela sua própria curiosidade em conhecer os mistérios guardados além dos limites do mundo conhecido, como se verá adiante.

Em outra aventura, os marinheiros, desobedecendo as ordens de Ulisses, resolveram matar alguns bois pertencentes à Hélio, deus do sol que, queixando-se a Zeus, exigiu reparação. O senhor dos deuses enviou, então, uma violenta tempestade, da qual apenas Ulisses conseguiu se salvar.

Na *Odisseia*, o percurso de Ulisses foi extremamente acidentado, permeado por períodos de permanência em alguns locais, como na companhia de Circe e de Calipso, ou ainda, entre os Feácios; e, momentos nos quais era lançado ao mar enfrentando aventuras ao sabor do desejo dos deuses.

Essa sucessão de acontecimentos relaciona-se com a desmedida do próprio Ulisses. O herói incorre no erro da violência e da insolência, provocando assim a *hýbris* ao ultrapassar o *métron*. Há um desequilíbrio entre as forças que sustentam a relação entre o humano e o divino. Ao ir além do seu destino e agir contra ele, o herói despertou a necessidade da ação da *díke*, a justiça, para que novamente fossem equilibradas as forças motoras do Universo.

Tem-se na *Ilíada*, nas palavras do próprio Zeus: “Os mortais culpam os deuses dos males que lhes sucedem, quando somente eles, os homens, por loucura própria e contra a vontade do destino, são os seus autores” (Canto I, *Ilíada*, v.26-43 apud BRANDÃO, 2004, p, 134).

O herói é, portanto, o produto de seus atos e suas escolhas. Sua punição ou prêmio lhe são conferidos em vida. Seu nome, sua honra e valor podiam permanecer na memória dos homens por séculos, mas para os gregos daquele momento, o que envolvia a pós-vida em nada se referia a essas distinções.

Em Brandão (2004, p.143) há a referência à necessidade dos gregos homéricos de que houvesse prova da *areté* em vida, uma vez que “o além lhes propunha as trevas e o nada”. A glória heroica era a razão da vida do herói. Assim, ele não se preocupava com ultrapassar a medida, despertar a *hýbris* e provocar a reação da *díke*.

Na *Divina Comédia*, o Ulisses resgatado por Dante é apresentado no *Inferno*, na oitava vala das “*malebolge*”, em seu oitavo círculo. Nesse lugar, as almas dos “maus conselheiros”

estavam envolvidas por chamas enquanto não paravam de se mover por um extenso vale. As chamas que os recobriam não deixavam entrever com nitidez aqueles que elas cercavam deixando um rastro de fumaça por onde passavam:

- | | | |
|----|--|--|
| 25 | <i>Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,
nel tempo che colui che 'l mondo schiara
la faccia sua a noi tien meno ascosa,</i> | Como o aldeão que no morro repousa
– nessa estação em que aquele que aclara
o mundo já mais tarde a face pouosa, |
| 28 | <i>come la mosca cede a la zanzara,
vede lucciole giú per la vallea,
forse colà dov' e' vendemmia e ara:</i> | e a mosca cede ao mosquito a seara – ,
vê que de vaga-lumes se alumia
o vale onde quiçá ele colhe ou ara, |
| 31 | <i>di tante fiamme tutta risplendea
l'ottava bolgia, sí com'io m'accorsi
tosto che fui là 've 'l fondo parea.</i> | assim vi que de chamas resplendia
esse oitavo bolsão, quando chegaram
meus pés aonde o seu fundo aparecia. |
| 34 | <i>E qual colui che si vengìò con li orsi
vide 'l carro d'Elia al dipartire,
quando i cavalli al cielo erti levorsi,</i> | E como aquele, que os ursos vingaram,
de Elias a carruagem viu partindo
quando os corcéis pro céu se levantaram, |
| 37 | <i>che nol potea sí con li occhi seguire,
ch'el vedesse altro che la fiamma sola,
sí come nuvoletta, in sú salire:</i> | e só podia co' os olhos ir seguindo
dele não mais do que a restante chama
como uma nuvenzinha que ia subindo, |
| 40 | <i>tal si move ciascuna per la gola
del fosso, ché nessuna mostra 'l furto,
e ogne fiamma un peccatore invola.</i> | aqui assim cada chama se movia
continuamente, pra esconder sua presa,
que é um pecador que dentro custodia. |

(Inferno, Canto XXVI, v. 25-42)

Quando viu uma chama que se duplicava, Dante admirou-se. Virgílio lhe informou que naquelas chamas estavam Ulisses e Diomedes. Desejoso de saber o que os trouxera até ali, Dante desejou falar-lhes, mas Virgílio alertou que sendo gregos eles talvez se ressentissem do falar italiano, e decidiu que apenas ele, que tanto havia cantado os antigos, devia dirigir-se aos dois espíritos. Assim, ambos descobriram que Ulisses, mesmo após todas as aventuras vividas, todo o amor da pátria, decidiu lançar-se novamente ao mar. Para tanto, convencera os companheiros pelo dom da palavra a segui-lo em busca de outros mundos e novas honrarias, além das Colunas de Hércules, ou Estreito de Gibraltar. Ao avistarem uma montanha muito alta, no hemisfério sul, no entanto, uma onda faz o barco em que estavam afundar.

Assim, utilizando-se de sua persuasão, Ulisses conseguira convencer os companheiros. Segundo Jaeger (1996, p. 22) “o domínio da palavra significa a soberania do espírito”, e a esta soberania, os seguidores do herói não puderam escapar:

- 121 [...] *Li miei compagni fec'io sì aguti
con questa orazion picciola, al cammino
che a pena poscia li avrei ritenuti;* [...] Meus companheiros fiz tão resolutos
Pra viagem, com tão curta oração
Que não seriam mais dela devolutos.

(*Inferno*, Canto XXVI, v. 121-123)

E em seguida, quando em face do perigo iminente:

- 133 [...] *quando m'apparve una montagna, bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non avèa alcuna.* [...] quando surgiu-nos diante uma montanha,
pela distância, escura, e alta tanto
que nunca eu conhecera outra tamanha.
- 138 *Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto,
ché de la nova terra un turbo nacque
e percosse del legno il primo canto.* Nossa alegria logo volveu-se em pranto,
que um remoinho dela levantou,
e feriu o lenho num fronteiro canto.

(*Inferno*, Canto, XXVI, v 133-138)

Por Virgílio tem-se a notícia dos feitos de ambos os “heróis” que culminaram na punição infernal. O poeta enumera duas dentre as proezas de Ulisses: a primeira, a expedição à corte de Licomedes, onde Aquiles vivia, escondido e vestido como mulher. Este apaixonou-se por Deidâmia, uma das filhas do rei, e lhe dera um filho: Pirro ou Neoptólemo. Deidâmia, no entanto, foi abandonada por Aquiles, que em busca de glória, seguiu com Ulisses para a guerra de Troia, atendendo, dessa maneira a um oráculo que dizia que os gregos só venceriam se tivessem o herói argivo entre eles. O outro episódio é sobre o roubo do Paládio⁷⁷, uma estátua da deusa Atena, que protegia a cidade troiana. Uma profecia dizia que a cidade jamais cairia em mãos inimigas enquanto o Paládio estivesse no templo. Ulisses e Diomedes

⁷⁷ “O Paládio é uma estátua divina, dotada de propriedades mágicas, que se supunha representava a deusa Palas. Na *Ilíada* é a estátua cultual de Atena venerada em Tróia. Uma representação da deusa sentada, enquanto o Paládio representava-a de pé. O Paládio tinha a virtude de garantir a integridade da cidade que o possuísse e lhe prestasse culto. Durante 100 anos assegurou a preservação de Tróia. Sobre suas origens dizem Apolodoro, que a deusa Atena foi criada, na sua infância pelo deus Tritão que tinha uma filha chamada Palas. As duas jovens cultivavam a arte da guerra, mas um dia desentenderam-se e lutaram uma contra a outra e Atena matou-a. Para se redimir, Atena modelou a estátua e colocou-a junto de Zeus. Ficou no Olimpo, até Zeus atirá-la ao monte perto de Tróia, quando Ilo fundava a cidade. A imagem trazia na mão direita uma lança, na esquerda uma roca e um fuso. Uma profecia dizia que Tróia não seria tomada enquanto o Paládio lá estivesse, que resultou em seu roubo por Ulisses e Diomedes. Outras lendas diziam que o Paládio ficara em Tróia e que Enéas conseguiu retirá-lo a tempo do santuário de Atena, levando-o consigo para o Ida e mais tarde para a Itália. Foi aí deposto em Roma, no templo de Vesta, onde as Vestais lhe prestavam culto. Em Roma, acreditava-se que a segurança da cidade dependia da conservação da imagem”. (GRIMAL, 2005, p. 346-348).

roubaram a estátua e levaram-na para o acampamento grego. Ambos seriam duplamente responsáveis pelos fatores que culminaram com a total destruição da cidade troiana.

Em seguida, ocorre a narração dos eventos ocorridos com o herói após seu retorno à Ítaca. Ele relata como, mesmo após ter retornado, sentia-se compelido a retornar para o mar para descobrir novos mundos.

90	[...]	“Quando	[...]	“Quando
91	<i>mi diparti’ da Circe, che sottrasse me piú d’un anno là presso a Gaeta, prima che sí Enëa la nomasse,</i>			decidi que de Circe me afastasse, que um ano me enleou lá por Gaeta, antes que Enéas assim a nomeasse,
94	<i>Né dolcezza di figlio, né la pieta del vecchio padre, né ‘l debito amore lo qual dovea Penelopè far lieta,</i>			nem de filho ternura, nem afeta pena do velho pai, nem justo amor que alegraria Penélope diletta,
97	<i>vincer potero dentro a me l’ardore ch’i’ ebbi a divenir del mondo esperto e de li vizi umani e del valore;</i>			em mim puderam vencer o fervor que me impelia a conhecer o mundo, e dos homens os vícios e o valor;
100	<i>ma misi me per l’alto mare aperto sol con un legno e con quella compagna picciola da la qual non fui disertò.</i>			e me atirei ao mar aberto e fundo, com um só lenho e a pequena companha que inda era o meu haver fido e jucundo.

(*Inferno*, Canto XXVI, v. 90-102)

Ulisses volta a desempenhar novamente suas qualidades heroicas e reencontra a si mesmo, quando volta a navegar com seus companheiros. A partir deste ponto, no entanto, Ulisses transforma-se ao ver a oportunidade de verdadeiramente descobrir terras e, com elas, aventuras, além daquelas pelas quais havia passado. Neste momento, Dante, que já acrescentara novos motivos ao Mito de Ulisses, vai além, segundo Auerbach (1991, p. 133)⁷⁸, ao criar uma nova configuração para o personagem. Ulisses decide vencer as barreiras do mundo conhecido, tanto na Antiguidade quanto na época contemporânea de Dante⁷⁹, e se aventura além do estreito de Gibraltar, lançando-se, de alguma forma, para “fora do mundo”, e assim, incorrendo no erro de buscar por mistérios que não tinha permissão de conhecer.

⁷⁸ Segundo citação da página 81.

⁷⁹ Toma-se como base para tal afirmação a descoberta oficial de terras a oeste da Europa ocorridas em 1492 por ocasião da viagem de Cristóvão Colombo.

- | | |
|--|---|
| 103 <i>L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
fin nel Marrocco, e l'isola d'i Sardi,
e l'altre che quel mare intorno bagna.</i> | De costa a costa fui até a Espanha,
até o Marrocos e a ilha dos sardos,
e outras que aquele mar à volta banha. |
| 106 <i>Io e' compagni eravam vecchi e tardi
Quando venimmo a quella foce stretta
dov'Ercule segnò li suoi riguardi</i> | Éramos, eles e eu, velhos e tardos
ao chegarmos do augusto estreito à frente,
onde Hércules ergueu os seus resguardos |
| 109 <i>Acciò che l'uom più oltre non si metta;
da la man destra mi lasciai Sibilia,
da l'altra già m'avea lasciata Setta.</i> | para que o homem mais além não tente.
já os mares de Sevilha transcendidos,
como os de Ceuta, à esquerda mão jazente: |

(*Inferno*, Canto XXVI, v. 103-111)

Para conseguir que seus companheiros o seguissem, Ulisses utilizou-se novamente de seu dom da oratória. Ao discursar para os demais que o acompanhavam e precisavam aprovar seu intento de continuar na viagem pelos mares insondáveis, o herói exalta os atos corajosos de um tempo já passado e procura resgatar dos tempos áureos da juventude belicosa de sua terra, o orgulho dos feitos realizados. O mau conselho de Ulisses, que levará a todos à perdição, surge do engano, da não aceitação da condição humana e de uma necessidade de vitória sobre o destino que a todos envolve e conduz à confirmação da mortalidade. Ao insuflar, em seus amigos, a possibilidade de uma conquista que não vai acontecer, Ulisses fraudava o sentimento de todos enquanto também procura fraudar ou mascarar a realidade da qual não podem escapar, uma vez que ele mesmo os descreve como “*vecchi e tardi*” (*Inferno*, Canto XXVI, v. 106).

- | | |
|--|---|
| 112 <i>'O frati', dissi 'che per cento milia
Perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia</i> | 'Ó irmãos', disse eu, 'que por cem mil, vencidos,
perigos alcançastes o Ocidente;
e esta vigília dos nossos sentidos, |
| 115 <i>d'i nostri sensi ch'è del rimanente
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.</i> | tão breve, que nos é remanescente,
não queirais recusar esta experiência
seguindo o Sol, de um mundo vão de gente. |
| 118 <i>Considerate la vostra semenza:
fatti no foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza',</i> | Considerai a vossa procedência:
não fostes feitos para viver quais brutos,
mas pra buscar virtude e sapiência'. |
| 121 <i>Li miei compagni fec'io sí aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti;</i> | Meus companheiros fiz tão resolutos
pra viagem, com tão curta oração,
que não seriam mais dela devolutos. |
| 124 <i>e volta nostra poppa nel mattino,
de' remi facemmo ali al folle volo,
sempre acquistando dal lato mancino.</i> | Voltada a popa pra a manhã, já são
asas os nossos remos, na ousadia
do vôo, apontado pra sinistra mão. |

- | | |
|---|---|
| 127 <i>Tutte le stelle già de l'alto polo
vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,
che non surgëa fuor del marin suolo.</i> | Do outro pólo as estrelas todas via
agora à noite, enquanto rebaixado,
do chão do mar o nosso não surgia. |
| 130 <i>Cinque volte raccesso e tante casso
lo lume era di sotto da la luna,
poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,</i> | Cinco vezes reaceso e cancelado
fora o lume que a lua de baixo banha,
depois do fundo passo ultrapassado, |
| 133 <i>Quando n'apparve una montagna, bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non avëa alcuna.</i> | Quando surgiu-nos diante uma montanha,
pela distância, escura, e alta tanto
que nunca eu conhecera outra tamanha. |
| 136 <i>Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto,
ché de la nova terra un turbo nacque
e percosse del legno il primo canto.</i> | Nossa alegria logo volveu-se em pranto,
que um remoinho dela levantou,
e feriu o lenho num fronteiro canto. |
| 139 <i>Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giú, com'altrui piacque,</i> | Três vezes, co'a água toda, ele rodou;
na quarta, erguida a popa, foi arrojado,
proa abaixo, como a alguém agradou; |
| 140 <i>infin che 'l mar fu sopra noi richiuso".</i> | até que o mar foi sobre nós fechado". |

(Inferno, Canto XXVI, v. 90-142)

É possível notar, ao final do relato de Ulisses, um tom de angustiosa tristeza e melancolia. Essa angústia denotada em seu discurso é fruto do reconhecimento da falta advinda da vontade exagerada em provar sua virtude guerreira e obter a sabedoria (*Inferno*, Canto XXVI, v. 120). Tendo sido exemplo dela em sua sociedade, modelo aos demais por ter atingido o “ideal”, segundo as características determinadas nos poemas homéricos, Ulisses inflamara-se de orgulho que, no dizer de Brunel (2005, p. 469) iria “terminar levando ao ‘descomedimento’”, ou seja, “embriagado pelo sentimento de sua grandeza, o herói acaba desafiando a própria divindade”. Esse desafio se faz em duas vertentes. A primeira, já dita, ocorre quando o herói busca mais uma vez a excelência do guerreiro, sua virtude máxima; a segunda, dentro da concepção cristã, quando a “sapiência” é também o objetivo a ser alcançado. Ulisses deseja o “conhecimento”, descobrir a “verdade” do mundo, quando alcança a montanha no centro do hemisfério sul. Ora, provar o conhecimento e a verdade foram os motivos que levaram Adão e Eva a serem expulsos do Jardim do Éden, e colocaram em marcha todos os castigos e provações destinadas à Humanidade. Assim, Ulisses é duplamente punido por buscar conhecer algo, que para o Homem, já era interdito desde o início dos tempos.

Esse reconhecimento da falta cometida que provoca o sentimento de pesar e perpassa pelas palavras de Ulisses, é a primeira distinção percebida entre a concepção do destino da alma no além e se apresenta também em todos os personagens encontrados por Dante no *Inferno*. As almas recordaram o que fizeram, tiveram suas formas preservadas e foram punidas por seus atos conscientemente.

Vale lembrar que, para os gregos do século VIII e VII a. C., o Hades não era o local de condenação e suplícios. Os mortos seriam apenas sombras sem memórias. Só mais tarde na história da civilização grega, o Hades se tornaria um local para a expiação dos pecados.

Nas origens, acreditava-se que os mortos continuavam nos Infernos a mesma existência que tinham tido na terra: a vida nos Infernos era como que um reflexo opaco da vida terrestre. Mais tarde, quando passaram a prevalecer as preocupações morais, os gregos começaram a procurar garantir em sua vida de além-túmulo uma recompensa para os bons e um castigo para os maus. Os mortos deviam comparecer perante os juízes dos Infernos: Minos, Éaco e Radamanto. Os bons iam viver, felizes, nos Campos Elísios (*Elýsion pedíon*); os maus eram precipitados no Tártaro, onde padeciam tormentos sem fim. (JARDÉ, 1997, p. 132).

A partir de então, seriam configurados os níveis ou divisões do Hades em Tártaro e Campos Elísios. Segundo Brandão (2004, p. 186):

Tártaro é o local mais profundo das entranhas da terra, localizado muito abaixo do próprio Hades. Um pouco mais tarde, quando o Hades foi dividido em três compartimentos, Campos Elísios, local onde ficavam por algum tempo os que pouco tinham a purgar, Érebo, residência também temporária dos que muito tinham a sofrer, o Tártaro se tornou o local de suplício permanente dos grandes criminosos, mortais e imortais. Na *Ilíada*, VIII, 13 sqq., porém, quando Zeus proíbe os Imortais de se imiscuírem nas batalhas entre aqueus e troianos, e ameaça lançar os recalcitrantes nas profundezas do Tártaro, observa-se que este é o perfeito sinônimo de Hades, aonde iam ter, para todo o sempre, sem prêmio nem castigo, todas as almas. A divisão do Hades em compartimentos é pós-homérica.

O *eídolon* não sofria punições ou recebia prêmios, fora destituído de sua vontade e compreensão. Algo que para a concepção cristã, na qual o Inferno seria correspondente ao Tártaro grego, não ocorria. Imbuído desse sentimento de culpa permanente, atualizado pelo castigo nas chamas, Ulisses tem conhecimento do que ocorreu com ele e sabe das conseqüências de seu comportamento. Esta era sua punição máxima: saber-se culpado e sofrer, por isso, por toda a eternidade.

Os feitos realizados por Ulisses, portanto, tornam-se inúteis, uma vez que são desaprovados pela moral cristã, baseada na tolerância, na piedade e na bondade. O Ulisses homérico era exaltado por sua combatividade e astúcia; o Ulisses dantesco é, então, rebaixado em sua condição de herói e apresentado como um homem sem escrúpulos, criminoso e responsável por levar à perdição todos os seus companheiros. Como ressalta Jaeger (1986, p. 23), “a ânsia de se distinguir e a aspiração à honra e à aprovação aparecem ao sentimento cristão como vaidade pessoal pecaminosa; os Gregos porém, viram nisso a aspiração da pessoa ao ideal e suprapessoal, onde começa o valor”.

Consta na própria *Odisseia* uma previsão de Tirésias sobre o futuro de Ulisses, segundo a qual ele realizaria uma nova viagem. Dante apropriou-se do motivo dessa profecia para justificar a última viagem de Ulisses e de seus companheiros. Impelido por uma força muito superior a sua (*Inferno*, Canto XXVI, v. 97-100) ele se lançou ao mar com os demais companheiros.

Dante também se apropriou de uma característica heroica: a habilidade da oratória. Cabe lembrar que Ulisses era sempre convocado a falar nos conselhos. Neste trecho, suas palavras prudentes são transformadas na sentença de morte de todos os marinheiros. Ainda sobre essa passagem, Ulisses exaltou o valor belicoso dos gregos, que imbuídos do sentimento da honra e da necessidade de provarem ser ainda merecedores dela, seguiram o conselho de Ulisses e o acompanharam ao mar (*Inferno*, Canto XXVI, v. 121-123). Intimamente associada a isso está a crença medieval na existência de poderes mágicos e de valores construtivos e destrutivos relacionados à palavra dita. O homem da Idade Média acreditava que havia poder em certas palavras e as mesmas poderiam ser consideradas, conforme seu emprego, veículos para o bem ou para o mal, pois “mal utilizada, [a palavra] poderia levar ao aparecimento do Diabo sob forma animal [...] mas poderia também dominar os demônios” (FRANCO JR, 2010a, p.108). Assim como poderia haver a salvação “mesmo *a posteriori*, como nas preces e missas rezadas pelas almas dos mortos” (FRANCO JR., 2010a, p. 110), também poderia haver a perdição por meio da palavra, como no caso de Ulisses cuja palavra, antes um símbolo da virtude do herói, fez com que ele se perdesse e levasse à ruína todos que estavam com ele (*Inferno*, Canto XXVI, v. 136-142), e em razão disso, condenado por ser um mau conselheiro, que conduziu, pela exortação, todos os seus companheiros a seguir com ele em mais uma aventura que terminou em desastre.

Contrapondo-se os modelos do herói até aqui analisados, tem-se o personagem Ulisses fadado ao fracasso desde o início de suas novas aventuras por ter desafiado as ordens vigentes e por tentar buscar o conhecimento a respeito de regiões proibidas ao atravessar os limites do

mundo conhecido. Ao contrário do personagem Dante que, ao ser resgatado da floresta escura, recebeu a proteção de três damas⁸⁰ que, do céu, observavam seus movimentos e zelavam por ele. Essa proteção evidencia-se na seguinte passagem, nas palavras de Beatriz dirigidas a Virgílio:

- | | | |
|-----|--|--|
| 94 | <i>Donna è gentile nel ciel che si compiange
Di questo 'mpedimento ov'io ti mando,
sí che duro giudicio là sú frange.</i> | Mulher gentil há no céu que se inquieta
Co' o transe aonde ora estou te remetendo,
que mais severo julgamento veta; |
| 97 | <i>Questa chiese Lucia in suo dimando
e disse: - or ha bisogno il tuo fedele
di te, e io a te lo raccomando -.</i> | ela a Luzia então pediu, dizendo:
'Agora aquele adepto teu fiel
de ti precisa e a ti o recomendo'. |
| 100 | <i>Lucia, nimica di ciascun crudele,
si mosse, e venne al loco dov' i' era,
che mi sedea con l'antica Rachele.</i> | Luzia, adversa a tudo que é cruel,
logo moveu-se vindo procurar-
me onde eu sentava co' a antiga Raquel. |
| 103 | <i>Disse: - Beatrice, loda di Dio vera,
ché non soccorri quei che t'amò tanto,
ch'uscí per te de la volgare schiera?</i> | 'Beatriz, glória de Deus', disse, 'salvar
quem mais te amou não vais, na desventura?
que tu elevaste da turba vulgar? |
| 106 | <i>Non odi tu la pieta del suo pianto,
non vedi tu la morte che 'l combatte
su la fìummana ove 'l mar non ha vanto? -.</i> | Não ouves tu ao seu pranto a amargura
e já não vês a morte como o afronta
sobre a torrente que o mar não segura? |
| 109 | <i>Al mondo non fur mai persone ratte
a far lor pro o a fuggir lor danno,
com'io, dopo cotai parole fatte,</i> | Nunca pessoa no mundo foi tão pronta
pra evitar dano ou procurar proveito,
como eu após palavras de tal monta: |
| 112 | <i>venni qua giù del mio beato scanno,
fidandomi del tuo parlare onesto,
ch'onora te e quei ch'udito l'hanno'.</i> | desci cá embaixo, do meu posto eleito,
por confiar em tua palavra honesta
que honra é pra ti e pra os que a têm aceito'. |

(*Inferno*, Canto II, v. 94-114)

Com a proteção divina e a autorização para conhecer os mistérios dos mundos do além, o personagem Dante opõe-se significativamente ao personagem Ulisses no sentido de que este não goza dos mesmos direitos atribuídos ao primeiro. Sendo assim, o Ulisses dantesco está muito distante da imagem ideal de um herói. É possível depreender também que, a partir de sua punição no *Inferno*, Dante, utilizando-se dos elementos dos Mitos referentes ao rei de Ítaca, parodia o próprio sentido do Heroísmo.

⁸⁰ As três damas eram a Virgem, Santa Luzia (a quem Dante Alighieri era devoto) e Beatriz, a musa inspiradora do poeta.

A paródia, segundo Fiker (2000, p. 09) “implica uma postura crítica e vincula-se à noção de profano”. Em contrapartida, o Mito relaciona-se ao sagrado. A contraposição desses dois segmentos resulta ainda na ocorrência da paródia como um “processo de desmitologização, na substituição do Mito original pelo seu sucedâneo ideológico, este sim, antagonista daquela: é a permanência do Mito, sua sobrevivência para além da morte de suas condições propiciatórias, que sofre a ação paródica”. (FIKER, 2000, p. 09).

Para a compreensão desse resgate e transformação dos elementos do Mito é de fundamental importância a definição de Genette (1982, p. 12, tradução nossa) para a Hipertextualidade, uma vez que o texto B, ou *hipertexto*, não apenas cita o texto A, ou *hipotexto*, pois B “não poderia existir enquanto tal” sem A, “do qual resulta ao final de uma operação que eu qualificaria, provisoriamente ainda, como *transformação*, e que ele [B], conseqüentemente, evoca mais ou menos manifestamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo”⁸¹, ou seja, na *Divina Comédia*, tem-se o resgate do personagem de outra obra literária, os eventos nela narrados e, então transportados para uma nova significação, sem que este hipotexto seja mencionado, dependendo apenas do conhecimento de sua existência, como uma fórmula sistematizada e cristalizada no imaginário, novamente um *topos* literário e, transformado de acordo com os novos paradigmas que o hipertexto precisa para conferir aqueles novos significados. Genette (1982, p. 14, tradução nossa) reafirma ainda que o hipertexto é “todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples [...] ou por transformação indireta ou *imitação*”⁸². A imitação por si só não apenas institui o parentesco entre as obras que tomam Ulisses como tema, mas também, o texto que imita, a obra de Dante, inova ao desenvolver as potencialidades do Mito, desenvolve a temática do destino do herói da epopeia grega e atribui novos valores à busca do personagem. A partir dessa retomada e construção do destino de Ulisses após os eventos narrados na *Odisseia*, Dante determinou o final da história do herói.

De acordo com essa nova ordenação representada na *Divina Comédia*, ela é proibida porque o conhecimento dos mistérios do hemisfério sul estavam interditados àqueles que não estavam autorizados a tê-los. Já a transformação simples operada pelo hipertexto ocorre quando as aventuras já narradas não são mudadas, mas recebem um novo tratamento, ou seja, as primeiras aventuras de Ulisses e o aviso de Tirésias não o fizeram temer uma nova

⁸¹ “ne pourrait cependant exister tel quel, dont il résulte au terme d’une opération, provisoirement encore, de transformation, et qu’en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer.”

⁸² “tout texte dérivé d’un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte ou imitation.”

aventura que desafiasse as ordens divinas. Ele novamente desafia o destino e as ordens divinas e é este novo “erro” que Dante utiliza para retomar o Mito.

Dessa forma, a situação evocada por Dante, a saber, a elevação da categoria do herói, é aquela resgatada e transformada, sofrendo o efeito da paródia. Deslocado para fora do mundo homérico, o herói, segundo os preceitos da época, não tem mais espaço na sociedade. Ele deixou de ser modelo a ser seguido, para ser exemplo da decadência humana. Escravo de suas paixões, que o impeliram ao mar uma última vez, ambicioso ainda por uma honra já provada no passado e não mais necessária, Ulisses é destruído por uma onda (ao contrário do que em Homero ocorria, pois, lá, o mar lhe era hostil, mas não lhe tirara a vida). Vilipendiado no inferno, está condenado a eternamente remoer suas ações na terra, que tanta dor e desgraça causaram.

Dante traz para seu poema o personagem mítico e acrescenta à tradição já consagrada do herói Ulisses uma espécie de continuidade no que tange à existência de um julgamento recebido após sua morte e localizando-o no inferno sob a ótica do mundo cristão. O herói é rebaixado de sua condição heroica, alegorizado no discurso dantesco e parodiado nesse processo de deslocamento ocorrido na retomada do compêndio da Mitologia clássica para o compêndio da nova ordenação cosmológica relatada pelo personagem Dante.

3.3. Funções monstruosas: os seres míticos e suas tarefas punitivas

Intimamente relacionados ao mundo heroico e em grande parte interdependentes deste, estão os seres míticos não-humanos: os monstros ou aqueles metade homem e metade animal. Dentre aqueles que figuram no *Inferno* e que ora farão parte desta explanação, encontram-se: Minos, Cérbero, Minotauro, os Centauros, as Harpias e Gerión.

Tais personagens foram escolhidos dentre as referências míticas retomadas por Dante, por se supor haver em comum, em relação a eles, um semelhante rebaixamento paródico quando de sua retomada pelo poeta.

As religiões primitivas evocavam seus deuses a partir das imagens conhecidas de sua realidade, árvores, pedras, raios, animais. Ecos desse sincretismo permaneceram, de certa forma, escamoteados em monstros, filhos da Terra, ou em seres que trariam em si a marca que os identificaria com o mundo animal, como disse Hamilton (1992, p. 12): “existem vestígios de uma época em que havia deuses-animais. Os sátiros são metade homens, metade bodes, e os centauros são metade homens, metade cavalos”.

Esses seres monstruosos permaneceram, no entanto, assumindo uma nova simbologia. Eles “estão ali com a finalidade exclusiva de conferir ao herói o seu galardão de glória”. (HAMILTON, 1992, p. 12). Para Chevalier (2008, p. 615)

o monstro está presente para provocar ao esforço, à dominação do medo, ao heroísmo [...]. Cabe ao sujeito passar por provas, dar a medida de suas capacidades e de seus méritos. É preciso vencer o dragão, a serpente, as plantas espinhosas, toda espécie de monstros, inclusive a si mesmo, para possuir os bens superiores.

O ente monstruoso ou metade animal representa o desafio que se apresenta ao herói e a todo ser humano na luta pela sublimação das angústias e dos medos, ou seja, a prova da capacidade e da força do caráter, a vitória sobre os instintos mundanos e baixos que acompanham a condição humana. Vencer um monstro seria o equivalente a vencer as tentações.

Chevalier (2008, p. 615) destaca que “na tradição bíblica, o monstro simboliza as forças irracionais: ele possui as características do disforme, do caótico, do tenebroso, do abissal. O monstro aparece, portanto, como desordenado, destituído de proporções, ele evoca o período anterior à criação da ordem”.

O que significaria então não vencer esses seres monstruosos e fracassar diante desse desafio? Significa sucumbir às forças primitivas e brutais, aos pecados, aos desejos irracionais. Derrotado por seus medos, o homem não avança em seu desenvolvimento espiritual porque se deixa exaurir pela figura que o monstro representa; não avança socialmente, porque não prova ser digno do reconhecimento de seus pares. O homem, vencido por seus medos e angústias, jamais se torna um herói. Ao mesmo tempo, torna-se menos do que um homem, pois, deixando-se abater por seus sentimentos inferiores é arrastado aos limites da própria animalidade. O homem torna-se brutal e suscetível aos mais atrozes erros.

A partir do momento em que o herói não é mais o modelo ideal, porque o homem não ascendeu a essa categoria, e porque, pela concepção cristã, são merecedores do paraíso aqueles que venceram suas tentações em nome de uma força superior, ou seja, Deus; também os monstros não têm mais a função de pô-los à prova. Aqueles que foram derrotados receberão o castigo merecido por uma vida nada exemplar, enquanto os seres monstruosos, antes dotados de uma sabedoria perene e imutável, transmitida desde o início dos tempos, porque descendentes da terra, mãe primordial, tornam-se instrumentos dessa punição, espelhos dessa animalidade da própria humanidade.

Dessa maneira, Dante une ao sentido do desafio para alcançar um estágio superior na evolução o sentido caotizante que as figuras monstruosas evocam, e parodia-as ao rebaixá-las a algozes da justiça divina.

Elemento destoante dentre os escolhidos para demonstrar de que maneira ocorreria tal rebaixamento paródico, Minos, o juiz do Inferno sofre uma dupla paródia. Ele é apresentado dotado de uma cauda que se enrola ao condenado tantas vezes quantos forem os círculos correspondentes a sua punição. Também sua imagem surge de maneira assustadora, uma vez que as almas assim que o veem, confessam-se.

- | | | |
|----|---|---|
| 04 | <i>Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
essamina la colpa ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia.</i> | Lá está Minos que horrendamente ringe,
as culpas examina já na entrada,
julga e despacha conforme se cinge. |
| 07 | <i>Dico che quando l'anima mal nata
li vien dinanzi, tutta si confessa;
e quel conoscitor de le peccata</i> | Digo, que quando a alma malfadada
se lhe apresenta, toda se confessa,
a ele, que bem conhece, para cada |
| 10 | <i>vede qual loco d'inferno è da essa;
cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giú sia messa.</i> | culpa, o lugar do inferno que a mereça
tantas vezes co'a cauda então se enrola
quantos graus determina que ela desça. |

No Mito greco-romano, Minos⁸³ não é descrito como um ser híbrido, ou que tenha uma cauda animalesca ou mesmo que seu corpo seja bipartido, sendo que uma das metades tenha a forma de um animal, no Mito, ele é descrito como um rei humano e mortal. É possível depreender que essa característica animalesca seja semelhante a uma serpente, relacionada à imagem do dragão, uma vez que a mobilidade da cauda em torno daquele do supliciado aterroriza-o a ponto de o poeta, ironicamente, dizer que mal ela se enrola, a alma confessa seus pecados (v. 7-8). Esse rebaixamento do personagem “humano” do Mito de Minos, ao meio-animal, teria um duplo sentido: o primeiro é que apenas o ser monstruoso seria de certa forma superior às almas dos condenados ao inferno, em virtude de encarnar os sentimentos primitivos do homem; o segundo, é a evocação de uma semelhança física com um animal já condenado por Deus, de acordo com a moral cristã, responsável pela própria queda do homem e consequente expulsão do paraíso, simbolizaria o grau máximo e irreversível da condenação ao inferno.

Ainda segundo Durand, citado por Chevalier (2008, p. 824)

também é positiva, no final, a significação da serpente-dragão na noção de herói que se elabora na Idade Média e que sobreviverá até nossos dias. O dragão é o obstáculo que é preciso vencer para alcançar o nível do Sagrado; é a besta que o bom cristão tem de esforçar-se em matar dentro dele, imitando São Jorge e São Miguel.

Minos, zoomorfizado, representaria, justamente, o fracasso humano diante de sua própria bestialidade, a corrupção dos sentidos e dos sentimentos. É, portanto, parodiado em seu próprio significado enquanto juiz dos infernos. Ele não é apenas aquele que condena os mortos por seus pecados, na *Divina Comédia*, ele encarna a própria imagem dos pecados humanos, o primeiro dos suplicados por haver se deixado levar por seus instintos violentos e

⁸³ “É um rei de Creta que se dizia ter vivido três gerações antes da Guerra de Tróia. É dado como filho de Europa e de Zeus, criado pelo rei de Creta, Astérion, seus irmãos eram Sarpédon e Radamante. Desejando o poder para si, Minos disse aos irmãos que este era seu destino e tudo o que pedisse aos deuses lhe seria concedido. Ofereceu um sacrifício a Posídon e pediu que este fizesse sair do mar um touro. Isto ocorreu, mas Minos não quis sacrificar o animal por achá-lo belo. Posídon vingou-se enfurecendo o animal que mais tarde foi morto por Heracles. Pasífae apaixonou-se pelo touro e gerou dele o Minotauro. Muitas são suas aventuras amorosas e filhos ilegítimos [...]. Diz-se que foi o primeiro a civilizar os cretenses, a governá-los com justiça e brandura e a dar-lhes leis excelentes, tão notáveis que se consideravam inspiradas por Zeus. Nestas funções de legislador, Minos é freqüentemente posto em paralelo com seu irmão Radamante, que expulsara, levado pela inveja, e de quem não seria mais do que um imitador. Nos Infernos, ambos tinham assento para julgar as almas dos mortos. Ajudava-os nessa tarefa Éaco. Sua vingança contra Atenas pela morte de seu filho Androgeo instituiu o tributo de jovens ao Minotauro”. (GRIMAL, 2005, 313-314).

brutais, pois, também na Mitologia greco-romana, Minos cometeu crimes, mentiu e condenou uma sociedade a pagar um tributo de sangue por seu filho; ele representa, portanto, o estado caótico do Inferno.

O juiz infernal é afastado por Virgílio com palavras rudes. Percebe-se, então, a força de sua presença e a de Dante, autorizadas por uma divindade maior, Deus.

- | | | |
|-----|---|---|
| 121 | <i>E 'l duca mio a lui: "Perché pur gride?</i> | Então meu Mestre: "Por que ainda gritas? |
| 122 | <i>Non impedir lo suo fatale andare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e piú non dimandare".</i> | Não impeças a sua fatal jornada,
Pois lá, onde se pode o que se quer,
Isto se quer, e não peças mais nada." |

(*Inferno*, Canto V, v. 121-124)

Na Mitologia greco-romana, às portas do inferno está Cérbero⁸⁴, o cão que impede que os vivos entrem e os mortos saiam das regiões infernais. Na *Divina Comédia*, no entanto, o cão de três cabeças não está mais guardando a terrível porta do mundo inferior. Cérbero foi deslocado por Dante para ser o algoz do terceiro círculo infernal. Ali, ele esfolia e esquarteja os condenados que incorreram no pecado da gula e recebem as pancadas enquanto estão estendidos na lama sob uma chuva gelada e constante de granizo, neve e água imunda.

- | | | |
|----|--|---|
| 13 | <i>Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sovra la gente che quivi è sommersa.</i> | Cérbero, fera monstruosa e perversa,
caninamente co'as três goelas late
para a gente que está na lama imersa; |
| 16 | <i>Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
e 'l ventre largo, e unghiate le mani;
graffia li spirti ed iscoia ed isquatra.</i> | tem barba negra, olhos escarlate,
grosso o ventre e as garras aguçadas
co'as quais as almas fere, esfolia e abate. |
| 19 | <i>Urlar li fa la pioggia come cani;
de l'un de' lati fanno a l'altro schermo;
volgonsi spesso i miseri profani.</i> | Como cães berram sob as chibatadas
da chuva e, um flanco ou outro protegendo,
contorcem-se essas almas condenadas. |
| 22 | <i>Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo,
le bocche aperse e mostrocci le sanne;
non avea membro che tenesse fermo.</i> | Ao ver-nos, Cérbero, esse monstro horrendo,
abriu as bocas, suas presas raivosas
expondo e o corpo todo estremecendo. |

⁸⁴ "Cérbero é o 'cão de Hades', um dos monstros que guardavam o reino dos mortos: impedia que os vivos lá entrassem e, sobretudo, que alguém de lá saísse. A imagem mais corrente que dele se dava era a de um monstro com três cabeças de cão, cauda formada por uma serpente e, no dorso, uma multidão de cabeças de serpente levantadas. Também se afirma que tinha cinquenta ou até cem cabeças. Estava acorrentado diante da porta do Inferno e aterrorizava as almas no momento em que lá entravam [...]. Cérbero passa por ser filho de Equidna e de Tífon. É irmão de Ortro, cão monstruoso, de Gerión, da Hidra de Lerna e do leão de Nemeia". (GRIMAL, 2005, p. 83).

(*Inferno*, Canto VI, v. 13-24)

Cérbero é o carrasco do terceiro círculo do *Inferno*, algoz da justiça divina, mas também vítima de sua voracidade. Ao ver os dois peregrinos, Dante e Virgílio, enraiveceu-se e Virgílio lançou-lhe bolas feitas com a terra do próprio inferno que o cão ingeriu e, então, esquecendo-se deles, voltou-se às almas dos condenados.

- | | | |
|----|---|---|
| 25 | <i>E 'l duca mio ditese le sue spanne,
prese la terra, e con piene la pugna
la gittò dentro a le bramose canne.</i> | Meu Mestre, com maneiras cautelosas
inclinando-se, encheu as mãos de terra
que arremessou nas três fauces gulosas |
| 28 | <i>Qual è quel cane ch'abbaiano agogna,
e si racqueta poi che 'l pasto morde,
ché solo a divorarlo intende e pugna,</i> | Como as do cão que latindo se emperra
e só se aquieta ao morder seu bocado,
que então a devorá-lo só se aferra, |
| 31 | <i>cotai si fecer quelle facce lorde
de lo demonio Cerbero, che 'ntrona
l'anime sí, ch'esser vorrebber sorde.</i> | Tornaram-se as cabeças do danado
Cérbero que, ao ganir, tão forte atroa
as almas que à surdez dariam bom grado. |

(*Inferno*, Canto VI, v. 25-33)

Dante reconstrói uma passagem do Livro VI da *Eneida*, ao atribuir ao personagem Virgílio uma ação que, na obra do escritor romano, havia sido realizada pela sacerdotisa de Cumas, Sibila.

Lá estão os reinos que o enorme Cérbero abala com o ladrar da sua tríplice goela; o monstro está deitado no antro, em frente da margem. A sacerdotisa, vendo já o seu pescoço se eriçar de serpentes, lança-lhe um bolo soporífero composto de mel e de grãos preparados; o animal, com fome devoradora, abre suas três goelas e engole o que lhe lançam, estende-se no solo e com seus costados imensos enche todo o antro. Enéias apressa-se a transpor a entrada, enquanto o guardião está sepulto no sono, e se afasta rapidamente da margem de onda irremeável. (VIRGÍLIO, Livro VI, 2007, p. 120).⁸⁵

É interessante notar a maneira como a intertextualidade assume, nessa passagem, um significado que confere um discurso de autenticidade ao relato descrito na obra de Dante. Enquanto na *Eneida*, Sibila conduz Enéas aos infernos para encontrar seu pai, Anquises, e, no percurso, aponta os seres que os habitam e protege-os daqueles que tentam impedir sua passagem; na *Divina Comédia*, o guia é o próprio Virgílio, que conhecendo os caminhos já

⁸⁵ Tradução de Tarsilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 2007.

percorridos anteriormente pela sacerdotisa, toma as mesmas providências para proteger Dante. O “bolo soporífero de mel e grãos” é substituído por um “bolo de terra” (*Inferno*, Canto VI, v. 26), mas a substituição ou a transformação daquele bolo preparado especialmente para o guardião em um bocado de terra do inferno é justificada pela presença de Cérbero no círculo infernal da gula. Assim como os condenados daquele espaço guardado por ele, o cão de três cabeças também é regido pelos mesmos impulsos. É também por causa de seus atos instintivos, que o fizeram acreditar que estava recebendo comida ao invés de terra, que obrigaram Virgílio a assumir uma postura mais cautelosa (*Inferno*, Canto VI, v. 25) ao procurar distrair o animal, para permitir a passagem de Dante por ele, e esta maneira cuidadosa se justificaria também por estarem diante de uma fera imprevisível, destituída de pensamento ordenado, regida e guiada apenas pelo impulso de seus desejos.

Outro personagem mítico, o Minotauro⁸⁶, guarda e vigia a passagem para os três giros que compõem o sétimo círculo, no qual são punidos os violentos contra pessoas, os assassinos, no primeiro; os violentos contra si mesmos ou contra seus próprios bens, como os suicidas e os perdulários, e os violentos contra Deus, os blasfemos, os usurários e os sodomitas.

O Minotauro estava diante da estreita entrada para o sétimo círculo, mas foi espantado por Virgílio. Sua figura raivosa simboliza o próprio crime da violência punido nessa parte do inferno. No entanto, a terrível besta de Creta foi afugentada por aqueles que vinham em missão superior, o destino de Dante de conhecer todas as regiões infernais; e após Virgílio dizer que não era Teseu nem Ariadne quem se aproximava, o monstro afastou-se cambaleante, destituído de sua força e voracidade como é referido no Mito.

11 [...] e ‘n su la punta de la rotta lacca
l’infamìa di Creti era distesa

[...] À beira do talude derruído
o desdouro de Creta se estirava

13 che fu concetta ne la falsa vacca;
e quando vide noi, sé stesso morse,

que foi na falsa vaca concebido.
quando nos viu, suas próprias mãos mordida

⁸⁶ “Dá-se o nome de Minotauro a um monstro que tinha corpo de homem e cabeça de touro. Na realidade, chamava-se Astério ou Astérion, e era filho de Pasífae, mulher de Minos, e de um touro enviado por Posídon a este rei. Minos aterrorizado e envergonhado com o nascimento do monstro, fruto dos amores contra naturais de Pasífae, ordenou ao artista ateniense Dédalo, que construísse um imenso palácio (o Labirinto), composto de um tal emaranhado de salas e corredores que ninguém, a não ser Dédalo, conseguisse encontrar o caminho para sair. Foi lá que encarcerou o monstro. E todos os anos, dava-lhe a devorar sete jovens e sete donzelas, tributo que impusera à Atenas. Teseu ofereceu-se voluntariamente para fazer parte do grupo de jovens e, mercê da ajuda de Ariadne, conseguiu não só matar o animal, como também encontrar o caminho para voltar à luz do dia”. (GRIMAL, 2005, p. 314).

- sí come quie cui l'ira dentro fiacca.* como quem pela raiva é sucumbido.
- 16 *Lo Sávio mio inver' lui gridò: "Forse tu credi che qui sia 'l duca d'Atene, che sú nel mondo la morte ti porse?"* Gritou-lhe o Mestre: "É vã essa tua fobia, crês que aqui esteja o príncipe de Atenas que te deu morte na outra moradia?"
- 19 *Pàrtiti, bestia, che questi non vene Ammaestrato da la tua sorella, ma vassi per veder le vostre pene".* Vai embora, besta, que este veio apenas (e tua irmã não é quem o mentoreia) pra conhecer aqui as vossas penas."
- 22 *Qual è quel toro che si slancia in quella c'ha ricevuto già 'l colpo mortale, che gir non sa, ma qua e là saltella,* Como o touro que enfim se desenleia após o golpe mortal o colher, e tentando escapar só cambaleia,
- 25 *vid'io lo Minotauro far cotale; e quello accorto gridò: "Corri al varco; mentre ch'e' 'nfuria, è buon che tu ti cale".* assim o Minotauro eu vi fazer. e o Mestre a mim: "Te adianta, que furioso como ele está nos convém já descer."

(*Inferno*, Canto XII, v.11-27)

Também exercem uma “função monstruosa”, os Centauros⁸⁷, representados como algozes e guardiões dos condenados ao primeiro giro do sétimo círculo.

- 55 *e tra 'l pie de la ripa ed essa, in traccia corrien centauri, armati di saette, come solien nel mondo andare a caccia.* e no sopé da penha agora passa uma ala de Centauros, com suas setas, como usavam no mundo ao ir pra caça.

(*Inferno*, Canto XII, v. 55-57)

Assim, munidos com suas flechas eles continuamente atacavam os supliciados e obrigando-os a permanecer submersos no rio de sangue fervente, o Flegetonte. Do grupo de Centauros avistados por Dante, três se destacaram e se dirigiram a eles, são: Quíron⁸⁸, Nesso⁸⁹ e Folo⁹⁰.

⁸⁷ “Os Centauros são seres monstruosos, meio homens e meio cavalos. Têm busto de homem e, às vezes, também as pernas, mas a parte posterior do corpo, a partir do busto, é de cavalo e pelo menos, na época clássica, têm quatro patas de cavalo e dois braços de homem. Vivem nas montanhas e nas florestas, alimentam-se de carne crua e têm costumes extremamente brutais. Geralmente admite-se que os Centauros nasceram de Ixíon e de uma nuvem, à qual Zeus tinha dado a forma de Hera e que tinha enviado a Ixíon para ver se este ousaria levar a cabo seus amores sacrílegos. Dois Centauros, todavia, Quíron e Folo, diferentes dos outros pelo caráter, tinham origem diferente. Quíron nasceu dos amores de Filira e de Crono. Folo é filho de Sileno e de uma ninfa dos freixos (uma melíade). Quíron e Folo não têm o caráter selvagem dos seus congêneres; são hospitaleiros, benfazejos, amigos dos homens e não recorrem à violência”. (GRIMAL, 2005, p. 82).

⁸⁸ “Quíron é o mais célebre, o mais sensato e o mais sábio dos Centauros. É filho do deus Crono e de Fílira, uma filha do Oceano. Pertence, por conseguinte, à mesma geração divina que Zeus e os deuses olímpicos. Para o gerar, Crono uniu-se à Filira sob a aparência de cavalo, o que explica sua dupla

- | | | |
|----|---|---|
| 67 | <i>Poi mi tento, e disse: “Quell’ è Nesso, che morì por la bella Deianira, e fé di sé la vendetta elli stesso.</i> | E a mim: “Este outro é Nesso, o que nos fita, que morreu pela bela Dejanira, e de si próprio engendrou sua vindita; |
| 70 | <i>E quel di mezzo, ch’al petto si mira, è il gran Chirón, il qual nodrí Achille; quell’altro è Folo, che fu sí pien d’ira.</i> | E esse do meio, que em seu peito mira, é o grão Quirón, que a Aquiles instruiu, Polo é aquele, o que estava cheio de ira. |
| 73 | <i>Dintorno al fosso vanno a mille a mille, saettando qual anima si svelle del sangue piú che sua colpa sortille”.</i> | Eles à volta vão, de mil em mil flechando todo que emergir mais tente de quando a sua sentença permitiu. |

(*Inferno*, Canto XII, v. 67-75)

Como carrascos, os Centauros impediam que os condenados escapassem à punição que lhes havia sido destinada. Eram vigilantes do cumprimento da justiça, lutavam contra a revolta das almas obrigando-as a se resignarem. São, assim, as forças da própria justiça, mas inclementes e radicais contra os criminosos condenados.

No entanto, nem todos os Centauros tinham essa natureza violenta, Chevalier (2008, p. 219) destaca, a esse respeito que eles:

natureza. Quiron nascera imortal. Vivia numa gruta do monte Pélion, na Tessália. Era muito amigo dos homens, sensato e benfazejo. Protegeu, muito especialmente, Peleu, quando das suas aventuras na corte de Acasto, defendendo-o contra a brutalidade dos outros Centauros [...]. Foi a ele que Peleu confiou seu filho Aquiles, depois de se separar da mulher. Além de Aquiles, educou Jasão, Asclépio. O próprio Apolo terá recebido lições de Quiron. Era um médico afamado e até praticava a cirurgia [...]. Quíron foi ferido acidentalmente. Tentou curar-se mas as flechas de Heracles provocavam feridas incuráveis. Ele afastou-se e buscou morrer, mas não podia, por ser imortal. Por fim, Prometeu, que tinha nascido mortal, cedeu-lhe o seu direito à morte. E foi assim que Quiron pode encontrar repouso”. (GRIMAL, 2005, p. 403).

⁸⁹ “Filho de Ixíon e Néfele. Participou na luta contra Folo e Heracles e, expulso pelo herói, estabeleceu-se na margem do rio Eveno, onde exercia a função de barqueiro. Foi lá que encontrou Hércules, pela segunda vez, quando este se apresentou, acompanhado de Dejanira, para passar o rio. Hércules atravessou-o a nado, mas confiou Dejanira ao barqueiro. Durante a travessia, Nesso tentou violá-la. Ela pediu socorro e Hércules trespassou o Centauro com uma flecha. Ao morrer, para se vingar de Hércules, de quem fora vítima por duas vezes, confiou a Dejanira um pretense segredo, assegurando-lhe que, se alguma vez o amor do marido lhe viesse a faltar, não teria mais do que embeber uma peça do vestuário no líquido que lhe deu (e que era feito de uma mistura do seu próprio sangue e do sêmen que derramara durante a tentativa de violação), e fazer com que essa peça do vestuário fosse vestida. Quando Heracles vestiu a túnica embebida nesse veneno, ela colou-se-lhe ao corpo: de cada vez que tentava tirá-la, arrancava ao mesmo tempo pedaços de carne e acabou, cheio de dor, por se queimar vivo”. (GRIMAL, 2005, p. 328-329).

⁹⁰ “Folo era um Centauro que vivia em Fólloe. Durante a caça ao javali de Erimanto, Heracles foi visitar Folo, filho de Sileno e de uma ninfa dos freixos. Folo recebeu-o hospitaleiramente” (GRIMAL, 2005, p. 176-177), mas desencadeou a ira dos outros Centauros que lutaram contra ele e Heracles, causando a morte daquele.

simbolizam a força bruta, insensata e cega [...]. Eles simbolizam a concupiscência carnal, com todas as suas brutais violências, e que torna o homem semelhante às bestas quando não é equilibrada pela força espiritual. São a espantosa imagem da dupla natureza do homem — uma, bestial, e a outra, divina [...], à exceção de um Quirão, são dominados pelos instintos selvagens descontrolados. Também se fez do Centauro a imagem do inconsciente, de um inconsciente que se assenhoria da pessoa, livra-a dos seus impulsos e abole a luta interior.

A exceção era Quíron, o líder dos Centauros no inferno, sempre representado com uma índole mais calma e dotado de grande sabedoria por ter sido gerado por um deus. É, pois, essa característica que lhe deu um certo *status* distintivo dos demais, conferindo-lhe o conhecimento das coisas que ocorriam no Inferno e podendo impedir que Virgílio e Dante fossem atacados pelos outros Centauros. Quíron permaneceu calmo para indagar a respeito dos motivos de um ser vivo caminhar entre os mortos, bem como foi também quem designou um companheiro para guiar os peregrinos até uma passagem segura para o próximo giro.

97 *Chirón si volse in su la destra poppa,
e disse a Nesso: “Torna, e sí li guida,
e fa cansar s’altra schiera v’intoppa”.*

Quíron voltou-se para Nesso a seu lado
E disse-lhe: “Tu volta, e assim os guia;
E outro, que te encontrar, vos dê primado.”

(*Inferno*, Canto XII, v. 97-99)

Habitam o segundo giro do sétimo círculo, as Harpias⁹¹. Os viajantes atravessaram o vau do Flegetonte e avistaram um denso arvoredo de folhas escuras, com galhos cheios de espinhos:

10 *Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,
che cacciar de le Strofade i Troiani
con tristo annunzio di futuro danno.*

Aqui fazem as vis Harpias seus ninhos,
Que expulsaram de Strófade os troianos
Co’o cruel anúncio de tempos daninhos.

13 *Ali hanno late, e colli e visi umani,
piè con artigli, e pennuto ‘l gran ventre;
fanno lamenti in su li alberi strani.*

Têm asas amplas e rostos humanos,
Garras nos pés e emplumados os ventres;
Lançam dos cimos lamentos arcanos

⁹¹ “As Harpias são gênios alados, filhas de Taumas e Electra, a Oceânide. Pertencem à geração divina pré-olímpica. Na maior parte dos casos são duas Aelo, também chamada Nicótoe, e Ocípete; conheceu-se porém uma terceira, Celeno. Os nomes revelam sua natureza. Significam: ‘borrasca’, ‘voa depressa’ e ‘obscura’ (como o céu que uma nuvem prenunciadora de tempestades atravessa). Representam-se como mulheres providas de asas ou ainda como aves com cabeça de mulher e garras afiadas. Dizia-se que habitavam as ilhas Estrófades, no mar Egeu. Mais tarde, Virgílio situa-as no vestíbulo dos Infernos, juntamente com outros monstros.” (GRIMAL, 2005, p. 192).

(*Inferno*, Canto XIII, v. 10-15)

Um dos supliciados explicou a Dante que os suicidas caíam naquele giro como semente da qual nasciam como arbustos espinhosos e retorcidos e ali serviam de pasto às Harpias que se alimentavam às bicadas, impondo-lhes dor ao quebrar os ramos e provocando-lhes sangramentos.

97	<i>Cade in selva, e non l'è parte scelta; ma là dove fortuna la balestra, quivi germaglia come gran di spelta.</i>	Na selva cai, sem predestinação de lugar, que a Fortuna só acautela, e brota aí como gramíneo grão,
100	<i>Surge in vermena e in pianta silvestra: l'Arpie, pascendo poi de le sue foglie, fanno dolore, e al dolor fenestra.</i>	e cresce, e árvore agreste se modela. Nutrindo-se as Harpias de seus racemos, nos trazem dor e, para a dor, janela.

(*Inferno*, Canto XIII, v. 97-102)

O castigo imposto aos suicidas seria por si só terrível, não fosse a contribuição sádica das Harpias. Elas reatualizariam, nas almas dos condenados transformados em árvores, a pena que eles mesmos se impuseram em vida: a recusa do próprio corpo e da própria vida.

Um suicida é aquele que optou pela “não-vida” quando não tinha o direito de fazê-lo. Assim, seu novo “corpo” ou sua pseudo-forma sofre os constantes tormentos das bicadas das Harpias que se alimentam de seus ramos. Os suicidas servem de alimento às horrendas mulheres-aves. Chevalier (2008, p. 484) ressalta esse caráter ao dizer que “elas atormentam as almas com perversidades incessantes” e também simbolizariam “as paixões viciosas” e “figuram as importunações dos vícios e as provocações da maldade”.

Gerión⁹² foi avistado por Dante tão logo ele e Virgílio se aproximaram do abismo formado pelo oitavo círculo. Não havendo passagem que ligasse o sétimo círculo à primeira vala das “*Malebolge*”, Virgílio precisou requisitar os serviços do monstro para levá-los ao próximo nível do inferno.

⁹² “Gérion, o gigante que tinha três cabeças e cujo corpo era triplo até às ancas, era filho de Crisaor, nascido da união de Gorgo e de Posídon, e de Calíroe, filha de Oceano. Habita na ilha de Erítia, situada nas brumas do Ocidente, ‘para além do imenso Oceano’. A sua riqueza consiste em rebanhos de bois guardados por um boieiro, Euríton, e um cão, Orto (ou Ortro), não longe do local onde Menetes apascentava os rebanhos de Hades. Por ordem de Euristeu, Heracles dirigiu-se à Erítia para roubar os bois de Gérion [...]. O próprio Gérion acorreu, então em socorro dos seus servidores e teve de combater Heracles. Foi vencido e morto”. (GRIMAL, 2005, p. 183-4).

Inicialmente, a figura de Gerión destacava-se diante de Dante, e foi com certa admiração por sua presença que Virgílio descreveu-o:

- | | | |
|----|--|---|
| 01 | <i>“Ecco la fiera con la coda aguzza,
che passa i monti e rompe i muri e l’armi!
Ecco colei che tutto ‘l mondo appuzza!”</i> | “Ei-la a fera que vem, de cauda aguda;
que montes, muros e armas vai vencendo,
e em todo o mundo o miasma seu rassuda”. |
|----|--|---|

(Inferno, Canto XVII, v. 01-03)

Em seguida, Dante assombrou-se com o monstro que se aproximava ao chamado de Virgílio e do qual, até então, ele via apenas uma parte. Destaca-se, neste momento, a criação da imagem do monstro Gerión. Ele reúne, em sua forma e em seu aspecto, todos os elementos da fraude:

- | | | |
|----|---|---|
| 07 | <i>E quella sozza imagine di froda
sen venne, e arrivò la testa e ‘l busto,
ma ‘n su la riva non trasse la coda.</i> | E essa imagem da fraude, sorrateira,
veio e subiu com a cabeça e o busto,
mas não puxou pra cima a cauda inteira. |
| 10 | <i>La faccia sua era faccia d’uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
e d’un serpente tutto l’altro fusto;</i> | A sua cara era cara de homem justo,
tão benignos mostravam-se os seus traços,
e de serpente era o corpo robusto. |
| 13 | <i>due branche avea pilose insin l’ascelle;
lo dosso e ‘l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle.</i> | Pilosos, até o tronco, tinha os braços,
enquanto eram o dorso e o peito ornados
com pinturas de argolas e de laços. |

(Inferno, Canto XVII, v. 07-15)

Gerión reunia em si duas naturezas, a primeira era representada pela “*faccia d’uom giusto*”, seguida pela forma “*d’un serpente*” e tal como as fraudes são descobertas após o exame minucioso ou uma observação atenta e nunca num primeiro vislumbre, ele também se apresentava ao primeiro contato como uma criatura confiável, para então revelar-se verdadeiramente.

Gerión seria uma espécie de porteiro e guardião do oitavo círculo, ou talvez, ainda mantivesse o status de guardador de seus bois, mas agora, guardador de almas, por se manter deitado no caminho, em alerta e vigilante, como um pastor, à beira do abismo:

- | | | |
|----|---|---|
| 19 | <i>Come talvolta stanno a Riva i burchi,
che parte sono in acqua e parte in terra,
e come là tra il Tedeschi lurchi</i> | Como às vezes se vêem barcos praianos
postos na água e parte em terra,
ou como lá, entre os glutões germanos, |
|----|---|---|

- 22 *lo bivero s'assetta a far sua guerra,
cosí la fiera pessima si trava
su l'orlo ch'è di pietra e 'l sabbion serra.* o castor se dispõe para a sua guerra,
assim a fera se estendia no chão
de pedra que o areão ardente encerra.

(*Inferno*, Canto XVII, v. 19-24)

Mas à figura monstruosa do “porteiro” e “guardião” somou-se a irônica comparação do poeta mantuano que o designou, rebaixando-o à montaria e “escada” para que fosse empreendida uma nova etapa da descida:

- 79 *Trova' il duca mio ch'era salito
già su la groppa del fiero animale,
e disse a me: “Or sie forte e ardito.* Achei meu mestre que tinha subido
Já na garupa do fero animal,
Dizendo: “Ora sê forte e destemido;
- 82 *Omai si scende per sí fatte scale;
monta dinanzi, ch'i' voglio esser mezzo,
sí che la coda non possa far male”.* Esta, para a descida, é a escada atual;
Monta à frente, aqui eu fico, na suspeita
Que te possa a sua cauda fazer mal.”

(*Inferno*, Canto XVII, v. 79-84)

Dessa forma, os monstros ctônicos, porque descendentes da terra (Gaia ou Geia), Cérbero, Minotauro, os Centauros, as Harpias e Geriόν, e a figura zoomorfa de Minos (mas também este descendente da terra pela geração de Zeus olímpico), seriam rebaixados de sua categoria mítica, de seu sentido original na Mitologia greco-romana e parodiados no discurso dantesco. De sua “função” primordial como desafiadores dos homens para que estes se elevassem à categoria heroica e se desenvolvessem espiritualmente, passaram a desempenhar o papel de algozes, guardiões da justiça divina, símbolos dos pecados que punem, alegorizados nesse sentido porque destituídos da significação mítica, deslocados para o novo contexto instituído pelo senso da cristandade que permeia o poema. De volta ao seio da terra, não mais a mãe primordial, deusa que gerou os primeiros seres, as primeiras divindades, os monstros estão também reclusos como os criminosos, onde a evolução espiritual foi vetada a todas as almas.

Em alguns momentos recebem um tratamento irônico ao serem espantados com palavras rudes (Minos e o Minotauro), ou com nacos de terra atirados em sua direção (Cérbero); ou ainda comparados a escadas ou animais de transporte (Geriόν) objetos de significação menor e cotidiana. Apenas instrumentos que devem ser utilizados com a finalidade única de servir.

Na *Divina Comédia*, Minos representa a animalidade e o fracasso do homem diante de sua própria condição primitiva e anterior à ordem do mundo; Cérbero é o símbolo do pecado punido no terceiro círculo: a gula. Não apenas a gula que busca a saciedade pela ingestão de alimentos, mas a fome incessante do próprio homem à selvageria que o destitui da razão e aproxima-o do animal; o Minotauro e seu caráter duplo: o homem em luta contra sua própria bestialidade e violência inatas, o desejo de vingança cega que atrofia os sentidos e destrói a razão e a emoção sincera do perdão às ofensas sofridas; os Centauros representam a inclemência e a intolerância, mesmo em seres racionais ou tidos como sensatos, como Quirón, determinam pecados ainda mais pungentes; as Harpias evocam o sadismo e a maldade da condição humana, o crime do desprezo pela idealização magnífica da vida, reificados na violência recorrente e duradoura da retirada de pequenos bocados dos ramos que compõem os suicidas; Gerión, o guardador de almas, numa função inútil, pois, alma nenhuma poderia escapar a sua sorte, transformado em reles escada de um nível para outro no inferno.

De maneira genial, Dante Alighieri, apropriou-se de tais personagens míticos, deslocando-os de sua primeira significação para destacá-los em um novo contexto e uma nova ordem do mundo. Transformando os seres já existentes, associando seus motes primitivos a novas significações alegorizadas, a partir da retomada paródica, e, assim, imprimindo diversos sentidos, ainda mais complexos, uma vez que não anulando os sentidos anteriores, soma a estas, outros. Pode-se depreender que estes novos significados apenas se tornaram possíveis com a soberania de uma ordem cosmológica que suplantasse os antigos deuses e instituísse uma outra concepção para o pensamento no mundo, ou seja, com o cristianismo, uma nova moral passava a ditar e governar os passos do Homem rumo à salvação. Os seres monstruosos lá estão com a finalidade de mostrar aos Homens o que ocorre quando sucumbem às tentações e desejos mundanos e se afastam da luz divina. É esta a única via para a evolução espiritual e ascensão à bem-aventurança.

3.4. Comparação por analogia: a retomada dos Mitos para explicar um evento

Em seu percurso pelas regiões infernais, Dante depara-se com cenas fantásticas e situações de extremo arrebatamento e temor. Alguns destes momentos o próprio Dante reconheceu serem difíceis de descrever tal o enlevo dessas situações inóspitas que o olho humano sentia dificuldade de compreender e as palavras não eram capazes de expressar totalmente:

82 *e vidivi entro terribile stipa
di serpenti, e di sí diversa mena
che la memoria il sangue ancor mi scipa.*

Aqui tão vasta multidão se amalha
de horríveis serpes de espécies alheias,
que só ao lembrá-la inda o meu sangue atalha.

(*Inferno*, Canto XXIV, v. 82-84)

142 *Cosí vid'io la settima zavorra
Mutare e trasmutare; e qui mi scusi
la novità se fior la penna abborra.*

Assim mudar eu vi a sétima borra,
E transmudar. Que o grau dos sucedidos
me escuse se por vez a pena borra.

145 *E avvegna che li occhi miei confusi
fossero alquanto e l'animo smagato,
non poter quei fuggirsi tanto chiusi,*

E apesar dos meus olhos confundidos,
e do meu entender desconsertado.
não escaparam tão despercebidos

(*Inferno*, Canto XXV, v. 142-147)

01 *Chi poria mai pur con parole sciolte
dicer del sangue e de le piaghe a pieno
ch'i' ora vidi, per narrar piú volte?*

Quem poderia, ainda que em despojada
fala, narrar do sangue e das feridas
que ora eu vi, mesmo vezes recontada?

04 *Ogne língua per certo verria meno
per lo nostro sermone e per la mente
c'hanno a tanto comprender poco seno.*

Todas as línguas estariam falidas,
pois a linguagem nossa e a nossa mente
para tanto abarcar são desprovidas.

(*Inferno*, Canto XXVIII, v. 01-06)

Assim, algumas dessas situações terríveis, relacionadas aos castigos sofridos pelas almas dos condenados ao inferno são descritas a partir do processo da comparação analógica.

Dante lança mão dos personagens míticos, mais especificamente de situações vividas por eles nos relatos que compõem a Mitologia, para buscar a expressão mais adequada para o que vê.

Aristóteles⁹³ destaca que tal processo de *símile* estava intimamente ligado à metáfora, pois ela seria a “transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por analogia” (p.33).

O que vai estar em jogo é a afinidade entre os dois termos, uma certa homogeneidade que os aproxima, sem todavia, igualá-los, um pseudo-equilíbrio em que se solicita menos a lógica do que a imaginação. É que dá origem a uma gama de possibilidades diferentes de *collatio*, das mais concisas (*per brevitatem*), às mais longas, que se desdobram em uma *narratio* ou *descriptio*. (ARRIGONI, 2001, p. 57, grifo do autor).

Esse sentido análogo, semelhante, evocado por Dante pode ser verificado em diversos momentos. Um exemplo ocorre no Canto VII, no qual há a descrição do que acontece no quarto círculo e relata a punição dos avaros e pródigos, separados em dois grupos opostos que se batem uns contra os outros incessantemente. Dante retoma a imagem de Caríbdis⁹⁴ que se lança sobre Cila⁹⁵ e assim, para esclarecer a visão desse enfrentamento, traduz, da seguinte forma, sua visão das ondas de mortos que se enfrentam:

⁹³ *Arte Poética*, Cap. XXI. Disponível em www.dominiopublico.org.br

⁹⁴ Para o mito completo, segundo Grimal (2005, p. 74): “No rochedo que, perto de Messina, se estende ao longo do estreito que separa a Itália da Sicília, vivia outrora um monstro de nome Caríbdis. Era uma filha da Terra e de Posídon. Durante a sua vida como ser humano, tinha-se revelado de uma voracidade extrema. Quando Hércules passou nesta região, levando consigo os rebanhos de Gérion, Caríbdis roubou-lhe alguns animais e devorou-os. Zeus castigou-a, fulminando-a com um raio e precipitando-a no mar, onde se transformou em monstro. Caríbdis absorvia três vezes por dia uma grande quantidade de água do mar, arrastando para as suas fauces tudo o que flutuava. Deste modo, engolia os navios que se encontravam nestas paragens. Depois, expelia a água que tinha absorvido. Quando Ulisses passou o estreito de Messina, da primeira vez escapou ao monstro; mas depois do naufrágio que se seguiu ao sacrilégio cometido contra os bois do Sol, foi arrastado, sobre o mastro do navio naufragado, pela corrente de Caríbdis. Teve, todavia, a habilidade de se agarrar a uma figueira que crescia à entrada da gruta onde o monstro estava escondido. Depois, quando o mastro, vomitado por Caríbdis, voltou a sair, Ulisses agarrou-se a ele e prosseguiu a viagem. A um tiro de arco de Caríbdis, do outro lado do estreito, havia outro monstro à espreita dos navegantes, era Cila.”

⁹⁵ “Monstro marinho, emboscado no estreito de Messina (na costa itálica): trata-se de uma mulher cujo corpo, na parte inferior, está rodeado de cães, seis animais ferozes que devoram tudo o que lhes passa ao alcance. Quando o navio de Ulisses passou junto à gruta onde este monstro se encontrava emboscado, os cães saltaram e devoraram seis companheiros do herói [...]. As tradições divergem igualmente sobre as condições em que Cila se tornou um monstro horroroso descrito na *Odisseia*. Ovídio conta que Glauco amava Cila e, por isso, recusou o amor de Circe. Irritada, a feiticeira quis vingar-se da rival e misturou ervas com poderes mágicos na água da fonte onde ela se banhava. Cila transformou-se imediatamente: a parte de cima do corpo ficou igual, enquanto de suas virilhas nasciam seis cães horrorosos. Dizia-se também que Posídon estava apaixonado pela jovem e que Anfitrite, cheia de ciúmes, pedira a Circe que transformasse desse modo a infeliz. Ou então contava-se que Cila, apaixonada por Glauco, se recusou a dar ouvidos à paixão de Posídon, que assim a castigou.” (GRIMAL, 2005, p. 88-89).

22 *Come fa l'onda là sovra Cariddi,
che si frange con quella in cui s'intoppa,
così convien che qui la gente riddi.*

Sobre Caríbdis como a onda se lança
e na outra vai romper que a vem topando,
cumprem gentes aqui sua contradança.

(*Inferno*, Canto VII, v, 22-24)

Ora, Caríbdis é descrita como um ser monstruoso precipitado por Zeus no mar próximo ao estreito de Messina, entre a Sicília e a Calábria. Ali, “ela absorvia três vezes por dia uma grande quantidade de água do mar, [...] arrastando tudo o que flutuava” e “depois, expelia a água” (GRIMAL, 2005, p. 74). Esse movimento de engolir e regurgitar de Caríbdis seria análogo ao embate travado entre os avaros e pródigos. Da mesma maneira, Cila, outro monstro marinho que habitava o estreito de Messina, também descrita como extremamente voraz, constitui a contraparte da imagem construída por Dante, uma vez que, anteposta a Caríbdis, surge do lado oposto como a resistência às ondas provocadas pelo engolir e regurgitar, fazendo o mar novamente ser impelido contra a outra. Assim surge, então, a imagem completa dos mortos que se opõem no círculo dos avaros e pródigos. O intenso embate incessante, uma vez que o primeiro movimento é mantido pela existência do outro, sem, contudo, haver descanso para o enfrentamento violento do eterno embate entre os dois grupos.

Outra situação, na qual Dante lança mão da comparação, ocorre quando o poeta-personagem deseja explicar seu próprio medo de voar. No Canto XVII, quando, para passar do sétimo ao oitavo círculo, precisa montar o dorso do monstro Geriôn, que alça voo sobre o abismo das “*Malebolge*”, ele descreve:

106 *Maggior paura non credo che fosse
quando Faetonte abbandonò li freni,
per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse;*

Medo maior não creio ter havido
quando Faetonte abandonou o comando
e deixou o céu, como inda o mostra, ardido;

109 *né quando Icaro misero le reni
sentí spennar per la scaldata cera,
gridando il padre a lui “Mala via tieni!”*,

nem quando achou-se Ícaro miserando
a desplumar pela aquecida cera,
com seu pai a gritar: “Estás errando!”

112 *che fu la mia, quando vidi ch'i' era
ne l'aere d'ogne parte, e vidi spenta
ogne veduta fuor che de la fera.*

Do que eu senti quando vi que estivera
no ar por todo o lado, e apagada
outra vista que não da própria fera.

(*Inferno*, Canto XVII, v. 106-114)

Dessa maneira, os Mitos referentes à imprudência de Faetonte⁹⁶ e Ícaro⁹⁷, e o medo que provocaram naqueles que os observavam seria também semelhante ao medo que Dante sentiu ao ver-se sobre o imenso vazio que se abria abaixo, receoso ainda de que se abatesse sobre ele o mesmo destino dos dois personagens inconsequentes, mortos, um por Zeus e, outro por sua própria insensatez ao não ouvir os conselhos do pai.

Também se destaca a retomada do Mito da Fênix⁹⁸, de origem oriental, mas assimilada pela Mitologia greco-romana, comparado à transformação sofrida por Vanni Fucci, ladrão punido na sétima vala das “*Malebolge*”.

- | | | |
|-----|---|--|
| 97 | <i>E ecco a un ch'era da nostra proda,
S'avventò un serpente che 'l trafisse
là dove 'l collo a le spalle s'annoda.</i> | E eis que a um que de nós estava perto,
de um golpe, uma serpente trespassou
o colo, onde ele está no busto inserto. |
| 100 | <i>Né O sí tosto mai né I si scrisse,
com'el s'accese e arse, e cener tutto
convenne che cascando divenisse;</i> | Nem o nem i tão preste alguém traçou
como ele se incendiou, e cinza ardente,
no chão precipitando, se tornou, |
| 103 | <i>E poi che fu a terra sí distrutto,
la polver si raccolse per sé stessa
e 'n quel medesimo ritornò di butto.</i> | depois de destruído totalmente,
sua cinza por si só se coligiu,
e retornou a si próprio de repente. |
| 106 | <i>Cosí per li gran savi si confessa
Che la fenice more e poi rinasce,
quando al cinquecentesimo anno appressa;</i> | Assim de grandes sábios já se ouviu
dizer que a Fênix morre e após renasce
quando o ano quingentésimo atingiu: |
| 109 | <i>erba né biado in sua vita non pasce,
ma sol d'incenso lagrime e d'amomo,
e nardo e mirra son l'ultime fasce.</i> | erva ou grão em sua vida ela não pasce,
só lágrimas de incenso e cardamomo,
e nardo e mirra enfaixam seu traspasso. |
| 112 | <i>E qual è quel che cadê, e non as como,</i> | Como aquele que cai sem saber como, |

⁹⁶ “Faetonte é um filho do Sol. Sobre a genealogia diz-se que era filho de Eos (Aurora) e de Céfalos; outra que era filho do Sol (Hélio) e da Oceânide Clímene. A segunda é mais aceita. Ele foi criado por sua mãe, desconhecendo a identidade do pai. Soube-o ao chegar à adolescência e pediu uma prova. Pediu que o pai o deixasse conduzir seu carro. Depois de hesitar, o Sol consentiu e recomendou precaução. Faetonte partiu e começou a seguir o cominho traçado na abóbada celeste. Mas a altitude assustou-o: ao ver os animais do signo do Zodíaco, ficou aterrado e abandonou a rota que lhe tinha sido traçada. Desceu demasiado baixo e quase queimou a terra; subiu demasiado alto e os astros queixara-se a Zeus, que para evitar uma conflagração universal, foi obrigado a fulminar Faetonte, fazendo-o cair no rio Erídano.” (GRIMAL, 2005, p. 164).

⁹⁷ “Ícaro é o filho de Dédalo e de uma escrava de Minos chamada Náucrate. Quando Dédalo ensinou a Ariadne a forma de Teseu encontrar o caminho no labirinto e este matou o Minotauro, Minos, furioso, encarcerou Dédalo e o filho no labirinto. Dédalo fabricou para Ícaro e para si asas que colou com cera aos seus ombros e aos do filho. Em seguida, ambos levantaram vôo. Antes de partir, Dédalo recomendou a Ícaro que não voasse nem muito baixo nem muito alto. Ícaro, orgulhoso, não deu ouvidos aos conselhos do pai e elevou-se nos ares, aproximando-se tanto do Sol que a cera derreteu e o imprudente caiu no mar.” (GRIMAL, 2005, p. 241).

⁹⁸ Vide nota explicativa p. 101-102.

	<i>per forza di demon ch'a terra il tira, o d'altra oppilazion che lega l'omo,</i>	por demônio talvez que ao solo o atira ou de alguma oclusão súbito assomo,
115	<i>quando si leva, che 'ntorno si mira tutto smarrito de la grande angoscia ch'elli ha sofferta, e guardando sospira:</i>	quando enfim se levanta e à volta mira e, todo pasmo pela ânsia inaudita que padeceu, fitando só suspira,
118	<i>tal era 'l peccator levato poscia.</i>	Assim surgiu da cinza essa alma aflita.

(*Inferno*, Canto XXIV, v. 97-118)

A Fênix simbolizaria um renascimento ritual do próprio homem, a superação de um ciclo e o início de uma nova busca espiritual. Segundo um fragmento de Hesíodo, “a fênix estaria ligada a um tempo cíclico e a uma ideia de eterno retorno da idade do ouro”. (apud BRUNEL, 2005, p. 363).

Já Chevalier (2008, p. 422) diz que:

os aspectos do simbolismo aparecem, então, com clareza: ressurreição e imortalidade, reaparecimento cíclico [...]. A fênix evoca o fogo criador e destruidor, no qual o mundo tem a sua origem e ao qual deverá o seu fim [...]. Ela é o símbolo da ressurreição, que aguarda o defunto depois do julgamento das almas se ele houver cumprido devidamente os ritos e se sua confissão negativa foi julgada como verídica.

No entanto, ao comparar a ressurreição da Fênix com a ressurreição de um ladrão, Dante rebaixa o primeiro em virtude de a Fênix renascer para uma nova vida, na qual, a humanidade se encheria de esperança, e o ladrão Vanni Fucci, ressurgia, apesar de estar morto, para a continuidade de seus tormentos, para os quais não há esperança de salvação, perdão ou uma nova vida como ser humano.

A última das comparações por analogia, ou símiles, empreendidas por Dante e elencada nesta parte da pesquisa diz respeito aos personagens míticos tomados pela loucura. Encontram-se no Canto XXX, e são os motivos dos quais Dante se apropria para explicitar a fúria insana que envolvia dois falsários: Mestre Adamo, falsificador de moedas, e o mítico Sínon, o espião grego que fingiu ser desertor para convencer os troianos a aceitarem o cavalo de Troia como presente e oferenda aos deuses e levá-lo para dentro da proteção dos muros da cidadela.

- | | | |
|----|--|---|
| 04 | <i>Atamante divenne tanto insano,
che veggendo la moglie con due figli
andar carcata da ciascuna mano,</i> | Atamante tornou-se tão insano
que, ao chegar-lhe a mulher, seus dois infantes
nos braços carregando, num afano |
| 07 | <i>gridò: “Tendiam le reti, sí ch’io pigli
la leonessa e’ leoncini al varco”;
e poi distese i dispietati artigli,</i> | gritou: “As redes estendamos, antes
que consiga de nós ter escapado
essa leoa.” Com garras delirantes, |
| 10 | <i>Prendendo l’un ch’avea nome Learco,
e rotollo e percosselo ad un sasso;
e quella s’annegò con l’altro carco.</i> | apanhou o que Learco era chamado
e, após volteá-lo, às pedras o atirou,
e ela afogou-se co’o que havia restado. |
| 13 | <i>E quando la fortuna volse in basso
l’altezza de’ Troian che tutto ardiva,
sí che ‘nsieme col regno il re fu casso,</i> | Quando a fortuna pra baixo lançou
de Tróia a soberbia que tudo ousava
e o rei junto co’o reino cancelou, |
| 16 | <i>Ecuba trista, misera e cattiva,
poscia che vide Polissena morta,
e del suo Polidoro in su la riva</i> | Hécuba triste, mísera e escrava,
depois que morta Polissena viu,
e do seu Polidoro a sorte prava, |
| 19 | <i>del mar si fu la dolorosa accorta,
forsennata latrò sí come cane;
tanto il dolor le fé la mente torta.</i> | na praia o mar lhe revelou, saiu
ladrando como um cão, tanto a inumana
dor a sua pobre mente conveliu. |
| 22 | <i>Ma né di Tebe furie né troiane
si vider mai in alcun tanto crude,
non punger bestie, nonché membra umane,</i> | Mas, nem como a de Tebas, e a troiana,
viram-se fúrias em alguém tão cruas
contra animais e mesmo gente humana, |
| 25 | <i>quant’io vidi in due ombre smorte e nude,
che mordendo correvan di quel modo
che ‘l porco quando del porcil si schiude.</i> | como em duas sombras vi, pálidas, nuas,
perseguindo-se com o estardalhaço
de porcos soltos das porcilgas suas. |

(*Inferno*, Canto XXX, v. 04-27)

A loucura dos dois falsários é superior, mais profunda e mais terrível do que a de Atamante (ou Átamas⁹⁹) e Hécuba¹⁰⁰, porque inspirada pela justiça divina e não pelos deuses,

⁹⁹ “Átamas, rei beócio, que reinou no país de Queroneia, ou então, sobre Tebas. É filho de Éolo e neto de Heleno. Átamas desposara em primeiras núpcias, Néfele, que lhe dera como filhos Frixo e Hele. Depois, repudiara-a e casara-se com uma filha de Cadmo, Ino. Deste casamento nasceram Learco e Melicerta. Ino, ciumenta dos filhos de Néfele, planejou matá-los [...]. Néfele presenteou os filhos com um carneiro com velo de ouro, enviado por Hermes, que arrebatou as crianças e levou-as pelos ares [...]. Contava-se que a cólera de Hera se tinha abatido sobre Átamas, após o sacrifício de Frixo, pois ele consentira em educar Dioniso, confiado por Zeus a Ino, que era irmã de Sêmele. Possuído de loucura pela deusa, teria matado Learco; Ino matara Melicerta e teria se suicidado em seguida”. (GRIMAL, 2005, p. 52).

¹⁰⁰ “Hécuba é a segunda mulher de Príamo [...]. ela é célebre pela fecundidade, diz-se que deu a Príamo dezenove ou cinquenta filhos. Dos quais Heitor era o mais velho, Paris ou Alexandre, cujo nascimento fora precedido por um sonho; e filhas: Creúsa, Laodiceia, Polixena e Cassandra, gêmea de Troilo ou Heleno, que como ela tinha o dom da profecia. Quando Tróia foi tomada, ela perdera já quase todos os filhos. Um deles, Polidoro, fora confiado ao rei de Quersoneso, Polimestor que o matou e atirou seu cadáver ao mar, para ficar com os tesouros do príncipe. O cadáver foi arrastado até a costa

mais especificamente por Juno (Hera), no caso de Átamas, ou pela visão aterradora dos filhos mortos na guerra de Troia, no que tange à Hécuba.

Assim, Caríbdis e sua opositora Cila, servem como elementos chaves para a compreensão dos movimentos incessantes a que estão submetidos os avaros e perdulários que então representam a força desumana do homem destituído da razão, o aniquilamento da sanidade.

O medo irracional de Dante sobre o dorso de Gerión diante do abismo do “*Malebolge*” comparado à inconsequência de Faetonte e Ícaro, representa a cegueira do próprio personagem diante da proteção que desde o princípio do poema lhe era destinada. Faetonte e Ícaro desconsideraram os conselhos de seus pais, por isso morreram. Dante, em seu percurso rumo a sua própria salvação, precisava ouvir os conselhos superiores e não temer mal algum advindo das regiões infernais. Os Mitos retomados exaltam a necessidade de haver confiança e fé.

Já a comparação do mítico renascimento da Fênix com o “renascimento” do ladrão é também paródico no sentido do rebaixamento, ou seja, do ato de voltar à vida pela esperança de um novo mundo, em oposição ao voltar a uma pseudo-vida envolta em sombras para a confirmação da pena recebida por seu crime e como suplício. A oposição entre a eternidade de luz, simbolizada pela Fênix, e a eternidade de trevas, na qual se insere o próprio inferno.

A loucura de Átamas e de Hécuba são desprezadas no sentido de serem ínfimas diante da loucura provocada pelo castigo de Deus. A punição dos céus era-lhe superior, desesperadora e eterna, sem que houvesse formas de escapar-lhe. Por isso mesmo, mais terrível e intensa.

Em todos os exemplos acima, Dante utiliza a comparação por analogia ao aludir aos Mitos utilizados para rebaixar e parodiar o Mito em face aos seres punidos pelo castigo divino e para explicar os sentimentos do personagem peregrino diante das aventuras, que sua missão como testemunha e relator daqueles, lhe apresentou.

da Tróade e a rainha Hécuba, reconheceu o corpo do filho e decidiu vingar-se. Ela arrancou os olhos de Polimestor [...]. Os gregos lapidaram Hécuba. No entanto, debaixo do monte de pedras, encontrou-se, em vez de seu cadáver, uma cadela de olhos de fogo”. (GRIMAL, 2005, p. 195).

3.5. Catedral da redenção: as imagens exemplares do Purgatório

Um dos Mitos retomados por Dante no primeiro patamar do Purgatório, o círculo no qual são punidos os orgulhosos, é o Mito de Aracne, uma jovem lídia metamorfoseada em aranha por ter desafiado a deusa Atena¹⁰¹. Ao caminhar por este patamar, Dante vê, gravado na rocha da montanha desta primeira cornija, várias imagens relacionadas aos personagens que pecaram pelo orgulho sendo punidos pela justiça divina, dentre elas, a imagem de Aracne. Um dos poetas romanos que melhor transcreveram tal Mito, foi, sem dúvida, Ovídio, em sua obra *Metamorfoses*, com a qual a *Divina Comédia* dialoga intertextualmente ao destacar-se a disposição e a escolha do momento tensivo do Mito escolhido para ser representado.

Ovídio (Publius Ovidius Naso – 43 a. C. – 17? d. C.) foi um poeta lírico que viveu no tempo do Imperador Augusto, em Roma. A poesia lírica romana, segundo Cardoso (1989, p. 53), desenvolveu-se “a partir da divulgação de modelos gregos”, e uma de suas principais obras foi *Metamorfoses* (*Metamorphoseon libri*) na qual o poeta

retoma o tema mitológico e se dispõe a escrever uma obra de grande envergadura [...]. Compõe em versos hexâmetros, um longo poema, subdividido em quinze livros, nos quais encadeia cerca de duzentas e cinquenta lendas etiológicas que mostram a origem dos diversos seres (mares, astros, fontes, plantas, animais) como produtos de metamorfoses. (CARDOSO, 1989, p. 81).

Por resgatar um saber mítico da tradição greco-romana, a obra liga-se à tradição oral, fazendo permanecer, pela escrita, o conhecimento de um povo e, por trazer aos seus relatos, as explicações míticas para a existência de diversos seres, entre animais, plantas e o próprio

¹⁰¹ “Aracne é uma jovem da Lídia, cujo pai, Ídmon, de Cólifon, era tintureiro. A jovem Aracne adquiriu uma grande reputação na arte de tecer e de bordar. As tapeçarias que desenhava eram tão belas que as ninfas dos campos mais próximos vinha contemplá-las. A sua habilidade granjeava-lhe a fama de ter sido aluna de Atena, a deusa das fiandeiras e bordadeiras. Mas Aracne entendia que só a si própria devia o seu talento. Desafiou a deusa, que aceitou o desafio e lhe apareceu disfarçada de velha. Atena limitou-se, inicialmente, a adverti-la aconselhando-lhe mais modéstia. Caso contrário, disse-lhe, deveria reear a cólera da deusa. Aracne respondeu-lhe com insultos. A deusa então abandonou o disfarce e o concurso começou. Palas representou sobre a tapeçaria os doze deuses do Olimpo em toda a sua majestade. E, para aviso de sua rival, acrescentou nos quatro cantos a representação de quatro episódios mostrando a derrota dos mortais que tinham ousado desafiar os deuses. Aracne desenhou, sobre o seu trabalho, os amores dos deuses, mas os amores que não os honravam. O seu trabalho era perfeito, mas Palas, furiosa, rasgou-o e feriu sua rival com a naveta. Ultrajada, Aracne enforcou-se, desesperada. Atena não a deixou morrer e transformou-a em aranha, que continua a fiar e a tecer na ponta de seu fio”. (GRIMAL, 2005, p. 39).

universo, representando, simbolicamente, o mundo referencial. Cardoso (1989, p. 81) define a obra ovidiana como “poema lírico”, considerando difícil classificá-lo como produção de um outro gênero literário, e no qual prevalece a “sucessão de quadros coloridos e belos, onde não falta o movimento, a caracterização pessoal e a sentimentalidade” como elementos em destaque.

Na obra de Ovídio, o mito de Aracne encontra-se narrado no início do Livro VI:

[...]

E volta sua atenção para o destino de Aracne da Meónia, que ela ouvira dizer não lhe ficar atrás em elogios no ofício de trabalhar a lã. Aracne não era famosa pela terra nativa nem pela origem da família, mas sim pela arte. O pai, Ídmon de Cólofon, de púrpura da Foceia tingia as absorventes lãs. A mãe já morrera, mas também ela fora oriunda da plebe, como o marido. Apesar disso, pelas cidades da Lídia, ela alcançara, pela sua aplicação, memorável renome, embora nascida em casa humilde e habitando na humilde Hipepes. Quantas vezes para contemplar os seus admiráveis labores não abandonavam as ninfas os arvoredos do seu Timolo, não abandonaram as suas águas as ninfas do Pactolo. E não era só um prazer contemplar as vestes por elas tecidas, mas também vê-la trabalhar (tal encanto presidia à sua arte!), ora a formar primeiramente em estrigas a lã em bruto, ora a trabalhá-las com os dedos e a amaciar a lã, semelhante a nuvenzitas, e a puxá-las, vez após vez, formando longos fios, ora a fazer girar o polido fuso com o seu ágil polegar, ora, enfim, a bordar com a agulha: dirias ensinada por Palas! Ela nega-o. Ofendida com a ideia de uma mestra tão grande, ‘Que compita comigo!’ disse, ‘Se me vencer, nada recusarei!’¹⁰²

(Livro VI, v. 5-25, p. 149)

Uma das principais características da sociedade grega, como já mencionado anteriormente, relacionada à educação (*Paidéia*), e por aproximação, também presente na obra ovidiana, é a noção de *métron*, a medida de todas as coisas, essencialmente o controle sobre as emoções. Aracne incorreu no erro de comparar-se à deusa Atena, identificada com Minerva para os romanos, e ir além ao dizer que, em muito, superava a deusa das fiandeiras em uma clara demonstração de seu orgulho. Isso provocou a *hýbris*, e a conseqüente reação da *dike*, para corrigir o desequilíbrio entre as forças que sustentavam a relação entre o humano e divino justificando, dessa maneira, a punição da deusa, que foi ao seu encontro, não sem antes

¹⁰² *Metamorfoses*, de Ovídio, segundo a tradução de Paulo Farmhouse Alberto, 2007.

tentar demovê-la das afirmações feitas e buscar chamá-la à razão para o insulto que dedicava aos seres divinos.

Palas disfarça-se, então, de velha: falsas cãs às tēmporas aplica, com uma bengala sustém os debilitados membros. Depois, assim começou a falar: ‘Nem tudo na idade avançada é para ser repudiado: a experiência provém da maturidade. Não desprezes o meu conselho: busca-te o máximo renome Possível entre os seres mortais na arte de trabalhar a lã. Mas dá primazia à deusa, ó temerária. Por tais palavras Roga-lhe perdão de voz suplicante. Ela perdoará, se pedires.’

(Livro VI, v. 26-33, p. 149-150)

Apesar dos avisos, Aracne continuou firme em seu propósito, orgulhosa de seu trabalho e de sua Arte. A deusa revelou-se para espanto da jovem, mas nem mesmo isso fez retroceder em seu intento de desafiar a outra. Tem início, no poema de Ovídio, um dos momentos mais intensos com relação à descrição das imagens que ambas tecem.

Ali entretecem a púrpura, que sentiu o caldeiro de bronze tírio, e matizes delicados, imperceptivelmente mais suaves, tal como, quando a chuva colide com os raios solares, o arco-íris costuma tingir o largo céu com enorme curva, e ainda que nele rebrilhem mil cores distintas, a mudança de uma para outra ilude o olhar que as contempla, tanto se parecem as adjacentes, porém as das pontas são distintas. Ali também elas entretecem flexível ouro entre os fios, e vão desenrolando na tela uma história antiga.

(Livro VI, v. 61-69, p. 150-151)

A ligação entre narrativa e pintura faz-se presente de imediato e chama a atenção para o objetivo das descrições ovidianas: formar, na mente do leitor, a imagem recortada de um instante, no qual ocorreu a transformação do ser humano ou do deus sobre quem se narra, e a busca por uma espécie de revelação da realidade, a saber, a explicação da existência de determinada coisa na natureza, que vai além da compreensão e transcende a ciência. Nesse sentido, Cardoso (1989, p. 81) reitera sobre o trabalho do poeta que demonstra “sua preocupação com os detalhes e sua capacidade de compor uma imagem de grande plasticidade, capaz de competir com a pintura da época”.

Destaca-se a força descritiva que marca o início dos trabalhos de tecelagem de ambas e reproduzido por Ovídio em seu poema. A história da disputa entre Aracne e Atena atingirá o clímax ainda por meio do impacto imagético dos Mitos que escolhem para representar. Atena busca, uma segunda vez, alertar Aracne sobre a loucura de manter um desafio tão desigual com um deus, tecendo nos quatro cantos de seu trabalho, cenas de outros humanos que também foram punidos por desafiarem os deuses. Tem-se, pois, mais um aviso à jovem através das imagens no intuito de fazê-la perceber seu mau passo.

Aracne, como a deusa Atena, escolheu cenas relacionadas aos Mitos dos deuses para representar em sua tapeçaria, mas ao contrário desta, que desenhou as punições reservadas aos humanos que transgrediram as regras divinas, a jovem teceu as imagens das transformações dos deuses para conseguir conquistar amorosamente os seres humanos em eventos que em nada honravam as divindades. Dessa maneira, provocou ainda mais a ira da deusa que, apesar de reconhecer a excelência do trabalho da humana, decidiu puni-la. Envergonhada, Aracne suicidou-se, mas antes de morrer, a deusa a transformou em uma aranha e toda a sua descendência carregaria a marca dessa punição, tecendo apenas para si mesmas.

Nem Palas, nem a Inveja conseguem achar defeito na obra.
 A loira deusa guerreira ficou furiosa com tal sucesso.
 Rasgou a colorida tela com as malfeitorias dos seres celestes,
 e, com a lançadeira de madeira do Citono que na mão tinha,
 três, quatro vezes bateu na testa de Aracne, filha de Ídmon.
 A pobrezinha não o suportou e, por orgulho, atou ao pescoço
 Um laço. Ao vê-la pendurada, Palas condeu-se e ergueu-a
 dizendo: 'Vive então, malvada, mas sempre pendurada.
 E para não ficares sem cuidados futuros, que a mesma pena
 Seja declarada à tua estirpe e aos mais remotos descendentes.'
 Depois de tal dizer, borrifou-a, ao partir, com sucos de ervas
 de Hécate. De imediato, tocados pela terrível poção,
 os cabelos caíram, e com eles o nariz e também as orelhas;
 a cabeça torna-se mínima, e minúsculo fica o corpo todo;
 dos flancos pendem finos dedos no lugar das pernas,
 e todo o resto é um ventre, do qual lança fora um fio,
 e, como aranha, continua a fabricar tecidos como outrora.

(Livro VI, v. 129-145, p. 153)

Este é o momento de maior intensidade do poema ovidiano, o supremo castigo da deusa, que é retomado por Dante no primeiro giro do purgatório, onde são punidos os pecadores pelo orgulho. Da mesma maneira como Ovídio entrelaça as linhas e as cores transportando para a descrição das imagens tecidas o clímax tensivo da punição de Aracne,

também Dante entrelaça os exemplos morais a que os penitentes do purgatório são submetidos. Enquanto Ovídio cria uma verdadeira tapeçaria de imagens míticas destacando suas cores e formas, possibilitando uma visualização das mesmas, Dante entrelaça as imagens dos seres míticos ou históricos transformados em exemplos e gravados na rocha do primeiro patamar do purgatório. A maneira como tais imagens são dispostas, uma após a outra, sugere uma construção significativa que evoca a maneira ovidiana do relato encadeado dos personagens retomados. No Canto XII, as imagens se sucedem de forma a possibilitar a sugestão de uma construção de uma imagem harmônica na qual cada uma delas toma parte para complementar o todo, ou seja, um grande mural disposto na rocha da montanha.

Retoma-se neste ponto o que diz Kristeva (1969, p. 142, tradução nossa), que cunhou o termo intertextualidade, para novamente trazer a discussão a respeito de textos que construídos associados uns aos outros. A teórica escreveu que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade se instala a de intertextualidade e a linguagem poética se lê, no mínimo como dupla”.¹⁰³

Assim, o Mito de Aracne surge urdido em meio às outras imagens elencadas por Dante, desde personagens históricos até personagens da Mitologia hebraico-cristã, tendo escolhido, para representar em sua própria tapeçaria textual, o exato momento da metamorfose da jovem:

43 *O folle Aragne, si vede io te
già mezz'aragna, trista in su li stracci
De l'opera che mal per te si fé.*

Ó louca Aracne, assim também te via
Já meia aranha, entre os farrapos mesta,
de teu labor que pra o teu mal seria!”

(*Purgatorio.*, Canto XII, v. 43-45)

O núcleo tensivo dessa transformação expressa-se dramaticamente nas palavras “*mezz'aragna*”, e em “*stracci*”, ou farrapos, trapos, despojos. A visão de Aracne se dá enquanto ela está em processo de transformação, em meio aos restos da tapeçaria destruída por Atena, símbolo de seu pecado maior, e que lhe causara a perdição. Une-se a este recorte do evento mais intenso de sua punição o fato de a imagem encontrar-se gravada em pedra no caminho que deve ser percorrido pelos penitentes e pelo qual o poeta-personagem Dante

¹⁰³ “*tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double*”

também passa. Tal imortalização pela pedra configura o discurso da verdade e da lei e evoca a legitimação do evento como exemplo moral e como punição destinada aos transgressores. Este liga-se por sua vez, ao sentido do relato mítico que, segundo Veyne (1984, p. 30), determinava uma separação efetiva entre os mundos mítico e mortal e “não deixa de lembrar a seus nobres ouvintes que os homens valem muito menos que os deuses e que é necessário ser modesto”, assim como “o favor dos deuses honra os heróis que eles julgaram dignos de seu apoio, ao mesmo tempo que deve incitar os mortais primeiramente à modéstia, pois mesmo os heróis não poderiam triunfar sem a ajuda de alguma divindade.” (VEYNE, 1984, p. 31).

Esse entrelaçamento dos Mitos dos personagens condenados pelo pecado do orgulho, no qual se destaca aquele que se refere à Aracne, compõe, na obra de Dante, uma espécie de quadro imagético educativo que vai ao encontro de uma característica da formação do pensamento do homem da Idade Média: a educação pela imagem.

Enquanto na obra *Metamorfoses* as imagens tecidas nas tapeçarias são um desafio lançado entre Aracne e Atena que antecipa o destino que aguarda a primeira, na *Divina Comédia*, as imagens são exemplos que provocam a catarse dos observadores e a consequente purgação dos pecados e a redenção das almas.

Destaca Le Goff (1995, p. 400-401):

a purgação na montanha faz-se de três maneiras: por uma punição material que mortifica as paixões más e incita à virtude. Pela meditação sobre o pecado a purgar e sobre a virtude oposta: de certo modo, existe no *Purgatório* um tratado das virtudes e dos vícios. Meditação facilitada pelo exemplo de mortos ilustres ou conhecidos encontrados nas cornijas [...]. E pela oração que purifica a alma.

Enquanto obra didática, segundo a definição de D’Onofrio (2005, p. 92), A *Divina Comédia* propõe-se ao ensino de uma lição e a transmissão do conhecimento do destino das almas dos homens após a morte nos três mundos do além de acordo com o merecimento. Le Goff (2009, p. 12) afirma que “o pensamento do Ocidente medieval realizava-se através de um sistema simbólico” e, assim, a imagem da punição de Aracne insere-se nesse quadro de símbolos trazidos pelo poeta para o contexto de sua obra, uma vez que se forma no imaginário humano da sociedade medieval a relação existente entre o crime e a punição. “O termo imaginário sem dúvida remete-nos à imaginação, mas a história do imaginário não é uma história da imaginação no sentido tradicional, trata-se de uma história da criação e do uso das imagens que fazem uma sociedade agir e pensar”, refere Le Goff (2009, p. 13-14). É

justamente esse “uso” das imagens que torna as construções oriundas desse recurso tão importantes para o desvelamento dos significados que o entrelaçamento dos motivos míticos possuem.

Vale lembrar que, para o homem medieval, alegoria e símbolo estavam intrinsecamente relacionados, sendo a distinção muito recente, pois “até o século XVIII esses dois termos são considerados praticamente sinônimos, como o foram para a tradição medieval” (ECO, 2010, p. 111). Por isso mesmo, o “sistema simbólico” (LE GOFF, 2009, p. 12) pode ser entendido também como um sistema alegórico na obra de Dante.

Mais significativa ainda se apresenta a relação entre imagens e educação ao considerar-se que a instrução e o conhecimento na Idade Média estavam relegados apenas a algumas parcelas da população que pudessem pagar por elas ou àqueles que estivessem destinados ao serviço da Igreja, como bispos e padres do clero superior.

É preciso compreender, no entanto, como a imagem era interpretada no seio da sociedade medieval uma vez que, por “imagem, designamos em todos os casos a representação visível de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário: uma cidade, um homem, um anjo, Deus, etc [...], e concerne também ao domínio do imaterial, e mais precisamente da imaginação” (SCHMITT, 2007, p. 12).

Ainda segundo Schmitt (2006, p. 599), as imagens

têm de fato uma tripla função: lembram a história sagrada; suscitam o arrependimento dos pecadores; enfim, instruem os iletrados que, ao contrário dos clérigos, não têm acesso direto à Bíblia. Desde então freqüentemente se insistiu neste ponto, as imagens seriam a “Bíblia dos iletrados”.

Outra característica importante está relacionada ao modo como o cristianismo da Idade Média interpretava os símbolos transformados em imagens, pois via “o mundo como imagem de modelos contidos na mente de Deus” (FRANCO JR., 2010, p. 102) e pela observação da natureza o homem medieval encontrava esses mesmos modelos materializados tornando-os, assim, parte de uma obra divina que correspondia aos anseios da sociedade e transformava significados abstratos em realidades físicas.

A partir dessas interpretações, a educação do povo, principalmente a religiosa, era realizada por meio das representações das histórias Bíblicas, da vida de Cristo e dos santos transpostas para os afrescos e vitrais das igrejas e desempenhavam um importante papel na relação entre o homem medieval e sua fé. Essa estreita relação entre religião e representação imagética tem origem nos próprios relatos bíblicos do *Livro do Gênesis*, por ocasião da

criação do homem à imagem e semelhança de Deus, tornando assim, o ato criativo divino uma transferência de seus atributos à matéria humana.

De fato, em se tratando da Cristandade medieval, a noção de “imagem” [...] está, com efeito, no centro da concepção medieval do mundo e do homem: ela remete não somente aos objetos figurados (retábulos, esculturas, vitrais, miniaturas, etc.), mas também às “imagens” da linguagem, metáforas, alegorias, *similitudines*, das obras literárias ou da pregação. Ela se refere também à *imaginatio*, às “imagens mentais” da meditação e da memória, dos sonhos e das visões, tão importantes na experiência religiosa do cristianismo e que são muitas vezes desenvolvidas em íntima relação com as imagens materiais que serviam à devoção dos clérigos e dos fiéis. (SCHMITT, 2006, p. 59).

Dessa forma, era por meio da visualização das imagens das histórias bíblicas traduzidas em cores, papel ou em vidro, produzidas pelos artistas e sob a encomenda da Igreja, que o povo tinha conhecimento dos ensinamentos religiosos. De acordo com Schmitt (2006, p. 595), “a imagem medieval ‘presentifica’, sob as aparências do antropomorfo e do familiar, o invisível no visível, Deus no homem, o ausente no presente, o passado ou o futuro no atual”.

Aqui se revela mais uma faceta da construção textual da qual o poeta Dante Alighieri faz uso para engendrar novos significados àqueles já suscitados pela relação intertextual: a analogia. É por meio de uma representação análoga àquela da qual a cultura da Idade Média se valia para educar religiosamente seu povo, que a formação e transmissão de um ensinamento por meio das imagens nesta passagem do *Purgatorio* se faz presente.

Segundo Franco Jr (2010, p. 96-97)

a etimologia da palavra grega (*ana*, “por meio de”, *legein*, “assemelhar”), analogia é “proporção matemática” (identidade entre as relações que unem os termos de dois ou mais conjuntos) e “correspondência” (semelhança entre domínios heterogêneos possibilitada pela percepção de certa unidade entre eles). É isomorfismo que leva à transferência de propriedades de algo conhecido para outro menos conhecido, isto é, gera conhecimento conectado com outros, e não apenas cumulativo.

A partir dessa definição é possível apreender o caráter que assume a analogia para a compreensão de seu alcance, assim como a percepção de que a análise de um elemento análogo a outro também ocorre associado a outros termos da teoria, uma vez que a analogia instaura-se por meio de uma comparação entre termos ou entre situações ou eventos culturais,

como no caso do primeiro patamar do *Purgatorio* dantesco, pretende-se, esteja acontecendo. Dessa forma, “pensar por analogia significava estabelecer conexões entre o mundo divino e o mundo humano, entre o Modelo e suas imagens” (FRANCO JR., 2010, p. 103).

Retomam-se neste ponto as considerações de Calvino (1990) a respeito do trabalho da imaginação operado por Dante no trabalho com as imagens que ele evoca em seu poema. O primeiro contato de Dante com as imagens no Purgatório, dá-se simultaneamente pela visão e pela possibilidade do tato, pois, as representações dos Mitos estão gravadas como baixos-relevos, como se saltassem da montanha na direção daquele que as contempla, para gradativamente irromperem na mente daquele que galga a montanha por meio da absorção sensível da imaginação, da recriação mental de uma visão quase onírica.

Destaca-se mais uma vez as considerações de Franco Jr. (2010, p. 107) para quem “as analogias medievais entre Modelo e Imagem regiam-se pelas chamadas relações simpáticas, quer dizer, de contágio (coisas que estiveram em contato continuam sempre a agir uma sobre a outra, mesmo à distância) e de similitude (o semelhante evoca o semelhante, agir sobre um é agir sobre o outro)”. Tendo como ponto de partida essa analogia entre modelos ou exemplos e suas imagens correspondentes é possível compreender que os baixos-relevos no primeiro patamar do *Purgatorio* constituem uma relação de contágio, porque estão em contato com as almas dos mortos que purgam seus pecados e, por similitude, pois instituem uma constante presença que exige uma reação comportamental daqueles que os contemplam influenciando os punidos pelo pecado do orgulho em direção à busca pela redenção.

Tem-se o trabalho de retomada do Mito oral, em primeira instância, na obra de Ovídio, que entrelaça diversas imagens míticas greco-romanas aos trabalhos de fiação das tapeçarias da mortal Aracne e da deusa Atena. Uma em sinal de desafio; a outra como aviso ao comportamento incorreto frente à divindade. O trabalho lírico do poeta romano traz ao sentido do texto a própria arte de tecer, iconizado pela realização do trabalho das personagens, atingindo o clímax com a transformação da humana em coisa, ou animal que vive exclusivamente tecendo finos fios que apenas a ela são fundamentais, legando tal punição às gerações futuras. No entanto, a retomada poética de Ovídio tinha como objetivo, além de reunir os mitos relacionados às metamorfoses dos seres, uma demonstração da Arte, do lirismo de sua poesia, e destinada, principalmente, ao deleite, uma vez que o Mito entre os romanos já não era mais visto como objeto revelador do sagrado contido nos elementos da Natureza, mas, como já citado, uma “fonte inesgotável de criação poética” (JAEGER, 1986, p. 200).

Em segunda instância está a apropriação do Mito por meio da intertextualidade com a obra ovidiana, realizada por Dante Alighieri, que também transporta para seu poema a recorrência e o entrecruzamento de diversas imagens, não apenas da Mitologia greco-romana, mas da história e da Mitologia hebraico-cristã, entre as quais, encontra-se Aracne imortalizada em uma gravação em pedra na rocha do purgatório. O trabalho de entrelaçamento de ambos os poemas dá-se, nesse sentido, de maneira similar, no que tange ao resgate de uma história sagrada para um povo em um determinado momento, mas liga-se à cultura medieval quanto à evocação de um quadro imagético com o sentido de uma espécie de educação moral, ou pela ameaça da deusa, no primeiro; ou pela consumação do castigo divino, no segundo.

A obra do poeta florentino, no entanto, vai além ao trazer para o significado da visão da eterna tortura da transformação de Aracne a estreita ligação do homem medieval com uma das principais formas de manifestação de sua religiosidade: a tradução dos ensinamentos da cristandade em imagens, ou seja, a instrução dos iletrados. A ameaça transportada por elas é, assim, “presentificada” e tornada motivo exemplar com o objetivo de fazer o expectador voltar-se para si mesmo e, por um efeito catártico, redimir-se de suas culpas e, arrependido das faltas cometidas, ascender à salvação.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS



(Ilustração de Gustave Doré, 1851-1868)

*“La prima luce, che tutta la raia,
per tanti modi in essa si recepe,
quanti son li spendori a chi s’appaia.*

[...]

*Vedi l’eccelso omai e la larghezza
de l’eterno valor, poscia che tanti
speculi fatti s’ha in che si spezza,*

uno manendo in sé come davanti”.

(Paradiso, Canto XXIX, v. 136-138; 142-145)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Mito na sociedade grega estava intrinsecamente relacionado à vida do homem. Todos os aspectos de seu dia a dia, desde as simples tarefas às tradições, pautavam-se, num primeiro momento, sobre preceitos míticos. Com o advento da Filosofia, alterou-se a perspectiva do ser humano frente aos deuses. O homem passou a questionar seu próprio lugar dentro da sociedade e dentro de uma organização transcendental. Buscou, a partir de então, explicar o mundo a sua volta de maneira concisa e racional e não por meio de interpretações subjetivas dos fenômenos naturais.

É pela escrita que o Mito encontra sua forma de manutenção mais eficaz e este, justamente por estar pleno de significados simbólicos, permaneceu como objeto artístico para poetas e artistas ao longo do tempo. Dessacralizado, no entanto, o Mito conservou “a sua importância como fonte inesgotável de criação poética” (JAEGER, 1986, p. 200). Apesar de as diferenças entre Mito e Filosofia afastarem o Mito do campo da vida cotidiana, isso não impediu que as histórias fabulosas se mantivessem como temas de obras artísticas.

As teorias evemeristas influenciaram enormemente a conceituação de Mito com a ascensão do Cristianismo, que, apesar de esforçar-se para a degradação e supressão das religiões politeístas, não foi capaz de destruir por completo a simbologia que o Mito adquirira como objeto da matéria artística. Em muitos aspectos, onde não foi possível destruí-lo, o Cristianismo incorporou-o. O que se pode notar é que não houve uma negação do evento, mas uma busca para inseri-lo em uma escala temporal que satisfizesse uma necessidade de ligação com a realidade e a verossimilhança, preservando, para isso, os nomes dos personagens, suas relações e histórias tal como herdadas da Antiguidade Clássica para possibilitar sua identificação. Com o processo de desmitificação, as histórias míticas passaram a não ser mais vistas como histórias literais, ocorridas num tempo antigo e, sim, alegorias de eventos reais que haviam recebido tratamento artístico e fantasioso para melhor se fixarem na imaginação do povo e melhor conduzir sua mensagem.

Neste contexto, Dante Alighieri soube, como nenhum outro, reunir tantos e tão diversos personagens retratando em sua obra máxima, a *Divina Comédia*, o parâmetro entre o castigo e a bem aventurança, colocando-se como o escolhido para trazer ao homem a certeza da vida além-túmulo, bem como a certeza da correlação entre vida terrena e vida espiritual no que tange ao merecimento das penas e dos castigos, se condenado ao *Inferno* ou ao *Purgatorio*; e, das benesses, se salvo no *Paradiso*.

Para isso, por meio da intertextualidade e tendo como princípios a alegoria, a paródia e a analogia, Dante Alighieri, ao compor as partes de seu poema, mergulhou na tradição mítica greco-romana e inseriu os personagens míticos em meio aos demais personagens retomados de outras tradições ou históricos, e construiu o que se poderia chamar sua própria Mitologia, entendida como “conjunto de mitos” para integrar o contexto de sua obra. Pela apropriação viu-se como Dante inseriu em seu discurso personagens míticos de autores clássicos e delegou ao seu texto um sentido centralizador do conhecimento e das tradições antigas ao estilo de uma obra enciclopédica.

Deslocando tais personagens do contexto greco-romano para o contexto da concepção moral cristã, o poeta parodiou os textos originais, pois, retirou-os de sua origem *in illo tempore*, campo específico do Mito, e localizou-os em uma nova ordem cosmológica sob a orientação de um calendário instituído a partir de um evento localizado. A paródia também pode ser observada quando Dante Alighieri submeteu seus personagens míticos às punições dos pecados segundo as distinções aristotélicas e das leis que a própria cristandade admitia como norteadora da recompensa dos feitos realizados pelo homem, ou quando transformou seres desafiadores em algozes da justiça divina, ou ainda quando os comparou às imagens terríficas dessa justiça, para melhor dar-se a entender aos leitores, a quem, por vezes, dirige-se.

Isso ocorre, por exemplo, com o herói Ulisses, destituído de sua virtude guerreira e vilipendiado no inferno. Tratamento similar ocorre também aos seres “não-humanos” ou aqueles “meio-humanos” retomados. Os seres ctônicos, filhos da terra ou descendentes diretos destes, encontravam-se novamente no seio desta mãe primordial após a morte, mas, ao contrário dos heróis míticos, não são vítimas de punições. Eles são títeres, algozes, que trabalhavam sob as ordens de Deus, punindo ou mesmo vigiando os homens e seriam, portanto, rebaixados de sua condição original. Mas, apesar de o “discurso duplo” da paródia instituir a desmitologização, a dessacralização, ele não destrói o Mito no sentido de um esvaziamento de sentido, mas lhe confere novos significados.

Dante Alighieri também retoma elementos da Mitologia greco-romana, da Filosofia, e da Literatura Clássica para compor o percurso de ascensão do qual toma parte o personagem, que como tal encarna o papel de intermediário entre os mundos físico e espiritual. Sua preocupação, transformada em esperança, ao falar com os santos, estava relacionada à aceitação de sua mensagem, em um claro desejo de tornar-se um exemplo a ser lembrado e seguido pelos Homens em virtude de suas ações.

Com a retomada dos *topoi* literários das viagens de Ulisses e Eneias pelo *Inferno*, e da visão de Paulo sobre o paraíso, Dante traz também ao seu poema, mais uma vez, a “repetição dos motivos”, voltada para o sentido de uma continuidade e gradação significativa e simbólica do que apenas pela imitação, algo que na estética medieval era muito difundido. Assim, Dante coloca-se como duplamente herdeiro, tanto da Literatura e de seus temas quanto das questões que envolvem a transcendência da alma humana, unindo mais uma vez duas tradições em uma. Ou seja, Dante reúne em uma mesma viagem aos mundos do *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, as viagens míticas dos personagens do Mito e conseqüentemente da Literatura e as questões sobre o futuro da alma após a morte.

Destaca-se também na obra do poeta florentino a importância do significado da visão da eterna tortura da transformação de Aracne e da estreita ligação do homem medieval com uma das principais formas de manifestação de sua religiosidade: a tradução dos ensinamentos da cristandade em imagens dispostas nos vitrais das catedrais, afrescos, tapeçarias, livros de orações, entre outros, e, por meio das quais, ocorria a instrução dos iletrados. A ameaça transportada pelas imagens é, assim, “presentificada” e transformada em um motivo exemplar com o objetivo de fazer o espectador voltar-se para si mesmo e, por um efeito catártico, redimir-se de suas culpas e, arrependido das faltas cometidas, ascender à salvação.

Aqui se revela mais uma faceta da construção textual da qual o poeta Dante Alighieri faz uso para engendrar novos significados àqueles já suscitados pela relação intertextual: a analogia. É pela representação, análoga àquela da qual a cultura da Idade Média se valia para educar religiosamente seu povo, que a formação e transmissão de um ensinamento por meio das imagens nesta passagem do *Purgatorio* se faz presente.

Ao resgatar os personagens míticos, Dante transformou seu próprio poema em mais um “degrau” de uma série de textos que trabalharam os elementos míticos. Dessa forma, ele apresentou sua obra como uma continuidade à tradição clássica, a partir da inserção do elemento mítico em seu poema (re)criando motivos e atribuindo novos sentidos a esses Mitos, construindo, assim, sua própria Mitologia. O poeta reestruturou tais elementos em um novo ambiente do qual o Mito participava, não apenas dotado de um simbolismo relegado ao segundo plano da interpretação, mas integrado de forma significativa, funcional, pois, ao atribuir-lhes novos paradigmas nessa reordenação dando-lhes outros destinos, tarefas ou funções nos mundos do Além, harmonizou-os também nesta nova configuração cosmológica constituindo-os em uma célula substancial para a compreensão de certos aspectos destacados, a saber, os exemplos morais, a crítica ao gênero humano e à sociedade medieval contemporânea de Dante Alighieri.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, D. *A Divina comédia*. Tradução, prefácio e notas prévias de Hernani Donato. São Paulo: Abril cultural, 1981.

_____. *A Divina Comédia*. Edição bilíngüe. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998. 3v.

_____. *Divina Commedia*. Introduzione di Italo Borzi. Commento a cura di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro. Edizione integrale. 5. ed. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 2010.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. www.dominiopublico.org.br acesso em 20 ago 2010.

ARMSTRONG, K. *A Bíblia: uma biografia*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 2007.

ARRIGONI, M. T. *O abismo, o monte, a luz*. Os símiles na leitura/tradução da *Divina Commedia*. 2001, 253f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada na Área de Tradução) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

AUERBACH, E. *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 1991.

Bíblia sagrada. Edição Pastoral. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Balachin. São Paulo: Paulus, 1990.

BRANDÃO, J. S. *Mitologia grega*. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 2004, vol.1

BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al., prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevcenko. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPBELL, J. *As máscaras de Deus: mitologia ocidental*. Tradução de Carmen Fisher. São Paulo: Palas Athena, 2004.

CARDOSO, Z. A. *A literatura latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

CHEVALIER, J. *Dicionário de Símbolos*. 22 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COMPARETTI, D. *Virgilio nel medioevo*. Firenze: La Nuova Italia, 1941. Disponível em <http://www.classicalitaliani.it/index178.htm>. Acesso em 28 out 2010.

CONTINI, G. *Un'idea di Dante*. Saggi danteschi. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1999.

CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. revista pela nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral & Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.

DELUMEAU, J. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DE SANCTIS, F. *Storia della letteratura italiana*. A cura di Giorgio Luti e Giuliano Innamorati. Firenze: Sansoni, 1960. Disponível em <http://www.classicalitaliani.it/desan/desan03.htm>. Acesso em 28 out 2010.

D'ONOFRIO, S. *Pequena Enciclopédia da Cultura Ocidental: o saber indispensável, os mitos eternos*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

DUBY, G. *Ano 1000, ano 2000: na pista dos nossos medos*. Tradução de Eugênio Michel da Silva e Maria Regina Lucena Borges-Osório. São Paulo: Editora Fundação Unesp, 1998.

ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de Mario Sabino. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Tratado de história das religiões*. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. 4.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ELIADE, M. e COULIANO, I. *Dicionário das Religiões*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ESTEFANÍA, D. La épica de la época imperial. In: CODOÑER, C. (Ed.) *Historia de la Literatura Latina*. Madrid: Catedra, 1997, p. 435-448.

FÁVERO, L. L. Paródia e dialogismo. In: BARROS, D. L. P. e FIORIN, J. L. (Org). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1999, p. 49-61.

FIKER, R. *Mito e paródia*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

FRANCO JR., H. *A Eva barbada: ensaios de mitologia medieval*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010a.

_____. *As cruzadas: guerra santa entre ocidente e oriente*. São Paulo: Moderna, 1999.

_____. *As utopias medievais*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1992.

_____. *Dante Alighieri: o poeta do absoluto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. *Os três dedos de Adão: ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

FRYE, N. *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GRASSI, E. *Arte e mito*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

GRIMAL, P. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HAMILTON, E. *O eco grego*. Tradução e notas de Edson Bini. São Paulo: Landy Editora, 2001.

_____. *Mitologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, SP: Hedra, 2006.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

JARDÉ, A. *A Grécia antiga e a vida grega*. Tradução de Gilda M. R. Starzynski. São Paulo: EPU, 1997.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: _____. *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

JOLLES, A. *Formas Simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KRISTEVA, J. Le mot, le dialogue et le Roman. In: _____. *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969, p. 143-179.

LEEMING, D. *Do Olimpo a Camelot*. Um panorama da mitologia européia. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

LE GOFF, J. *A civilização do ocidente medieval*. Tradução de José Rivair de Macedo. Bauru, SP: Edusc, 2005.

_____. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Tradução de Stephania Matousek. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. *O Deus da Idade Média: conversas com Jean-Luc Pouthier*. Tradução de Marcos de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *O imaginário medieval*. Tradução de Manuel Ruas. Portugal: Editorial Estampa, 1994.

_____. *Os intelectuais da Idade Média*. Tradução de Maria Julia Goldwasser. Revisão técnica de Hilário Franco Jr. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. *O nascimento do purgatório*. Tradução de Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

LE GOFF, J. Cidade. Tradução de Flavio de Campos. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J-C. (Org.) *Dicionário temático do ocidente medieval*. Tradução coordenada por Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006. p. 219-236.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

PASQUINI, E. e QUAGLIO, A. Inferno. In: ALIGHIERI, D. *La Divina Commedia*. Introduzione, note, letture dei canti, percorsi danteschi a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio. 3. ed. Torino: Garzanti Editore, 2005.

PAZZAGLIA, M. *Scrittori e critici della letteratura italiana*. 3.ed. Bologna: Zanichelli, 1993, v.1.

PETROCCHI, G. *Dante e il suo tempo*. Torino: ERI, 1963.

_____. *Il Purgatorio di Dante*. 2. ed. Milano: Rizzoli Editore, 1983.

_____. *L'Inferno di Dante*. 2.ed. Milano: Rizzoli Editore, 1982.

_____. *Vita di Dante*. 5.ed. Roma-Bari: Editore Laterza, 2008.

RUTHVEN, K. K. *O mito*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SANT'ANNA, A. R. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 1991.

SANTO AGOSTINHO. *O Livre-Arbítrio*. 3ed. São Paulo: Paulus, 1995.

SCHMITT, J-C. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução de José Rivair de Macedo. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

SCHMITT, J-C. Imagens. Tradução de Vivian Coutinho de Almeida. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J-C. (Org.) *Dicionário temático do ocidente medieval*. Tradução coordenada por Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006. p. 591-605.

_____. Clérigos e leigos. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J-C. (Org.) *Dicionário temático do ocidente medieval*. Tradução coordenada por Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006. p. 237-251.

VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: Fapesp, 2001.

VAUCHEZ, A. *A espiritualidade na Idade Média ocidental*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VERNANT, J-P. *Mito e Religião na Grécia antiga*. Campinas: Papirus, 1992

VERNANT, J-P. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1972.

VEYNE, P. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* Ensaio sobre a imaginação constituinte. Tradução de Horácio González e Milton Meira Nascimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

VIRGILIO. *Eneida*. Tradução de Tarsilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 2007.

WELLEK, R. A crise da literatura comparada. Tradução de Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: COUTINHO, E. F. e CARVALHAL, T. F. (Org.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Ilustrações:

DORÉ, G. *The Doré Illustrations for Dante's Divine Comedy*: 136 plates by Gustave Doré. Dover Publications, Inc., New York.

<http://ekerberos.multiply.com/photos/album>. Acesso em 06 fev 2011.