

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LITERATURA

**“LEITURA DO LIMBO DE DANTE: O ENCONTRO DE POETAS
E SÁBIOS”**

Florianópolis, março de 2007.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LITERATURA

**“LEITURA DO LIMBO DE DANTE: O ENCONTRO DE POETAS
E SÁBIOS”**

Dissertação de Mestrado apresentada por Jackeline Maria Beber Possamai ao Curso de Pós-Graduação em Literatura, linha de pesquisa “Filosofia e Ciência da Literatura”, área de concentração em Teoria Literária, da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação da Professora Doutora Maria Teresa Arrigoni.

Florianópolis, março de 2007.

*Ai miei cari: Sávio, João Paulo e
Maria Eduarda.*

RECONHECIMENTO

À Orientadora, Professora Doutora Maria Teresa Arrigoni, mia *grazia illuminante*, durante toda essa caminhada. Aos amigos Joseni Terezinha Frainer Pasqualini e Célio Antonio Sardagna, amigos de todas as horas. À Arley Regiane Scoz Moser, Rita de Cássia Frainer Tambosi e João Jesus de Paula pelo apoio e incentivo à realização do curso. À Direção da Escola de Educação Básica "Domingos Sávio", administrativo e professores pela compreensão e encorajamento. Às professoras Doutoras Vilma De Katinszky Barreto de Souza e Helena Heloísa Fava Tornquist, pela cuidadosa leitura e sugestões por ocasião da banca de qualificação. Às doutoras Maria Glória Cusumano Mazzi e Zilma Gesser Nunes, pela leitura, empenho e contribuições por ocasião da banca de defesa. À professora Madalena Moser, pela cuidadosa leitura e revisão do texto. À Elba, Secretária do PGL, pela cordialidade e carinho de sempre. A Claudio Pompermeier, pela tradução do *riassunto*. À Sônia Feustel Baher, pela tradução do *abstract*. A Dom Antonio Possamai e Frei Fidêncio Vanboemmel, pelas contribuições doutrinárias acerca do Limbo Cristão.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Meus queridos pais, Aristiliano (*in memoriam*) e Mercedes, meus irmãos, cunhados e sogros. A todas as pessoas que se fizeram presentes, direta ou indiretamente, durante essa minha "viagem".

RESUMO

O Limbo, presente no Canto IV do Inferno da *Divina Comédia* constitui um elemento novo, introduzido por Dante à luz das concepções religiosas de seu tempo. O presente trabalho propõe uma leitura desse Limbo, enfatizando os aspectos que lhe são inerentes, como a sua localização, a sua descrição como um lugar estático, os suspiros reinantes e a existência de um castelo que abriga os grandes pensadores e poetas da Antigüidade. Essa diversidade de elementos torna o Canto IV um momento particular na viagem de Dante pelo Inferno, além de enfatizar questões ligadas à religião católica, entre elas o batismo como elemento essencial para a salvação da alma. Ainda dentro dessa pesquisa, aborda-se a questão da intertextualidade favorecida pela presença de muitos personagens da mitologia clássica e os seus autores. A trajetória do peregrino Dante através do Limbo permite-lhe a sua distinção entre os expoentes máximos da literatura clássica.

Palavras-chave: Dante. *Divina Comédia*. Inferno. Limbo. Nobre Castelo

RIASSUNTO

Il Limbo, presente nel Canto IV dell'Inferno della *Divina Commedia*, costituisce un nuovo elemento introdotto da Dante alla luce delle concezioni religiose del suo tempo. Il presente lavoro propone una lettura di questo Limbo, enfatizzando gli aspetti che gli sono inerenti, come la sua localizzazione, la sua descrizione come un luogo statico, i sospiri regnanti e l'esistenza di un castello che ospita i grandi pensatori e poeti dell'antichità. Questa diversità di elementi fa diventare il Canto IV un momento particolare nel viaggio di Dante all'Inferno, oltre a enfatizzare delle questioni legate alla religione cattolica, fra le quali il battesimo come elemento essenziale alla salvezza dell'anima. Dentro questa ricerca si abborda anche la questione dell'intertestualità, favorita dalla presenza di molti personaggi della mitologia classica e dei suoi autori. La traiettoria del pellegrino Dante attraverso il Limbo gli permette la sua distinzione fra i massimi esponenti della letteratura classica.

Parole-chiave: Dante. *Divina Commedia*. Inferno. Limbo. Nobile Castello.

ABSTRACT

Limbo, present in Canto IV in the Divine Comedy – Inferno brings up a new element introduced by Dante to the bright religious conceptions at his time. The present research proposes a reading of this Limbo, emphasizing aspects that are essential like its location, its description as a static place, the deep sighs and the existence of a castle that shelters great thinkers and ancient poets. This diversity of elements makes from Canto IV a particular moment in Dante's voyage through the Inferno besides it emphasizes points linked to the catholic religion like the baptism as an essential element for the soul's salvation. And it is also showed in this research that the intertextuality is improved by the presence of many characters from the classical mythology and its authors. Dante's course through the Limbo distinguishes him among honorable exponents in the classical literature.

Key words: Dante. Divine Comedy. Inferno. Limbo. Noble Castle.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO GERAL	9
Dante e a <i>Divina Comédia</i>	13
CAPÍTULO 1: O <i>Inferno</i> da <i>Divina Comédia</i>	25
CAPÍTULO 2: O Limbo	39
2.1: O Limbo de Dante.....	46
CAPÍTULO 3: Presenças e conexões	66
3.1: O encontro com os poetas	66
3.2: O nobre castelo	84
CAPÍTULO 4: Um retorno aos clássicos	90
4.1: Os personagens do castelo.....	90
4.2: A intertextualidade da <i>Comédia</i> com os poetas clássicos.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116

INTRODUÇÃO

Literatura é um discurso tão curiosamente engendrado que equivale ao silêncio, um momento histórico que, pelos aspectos ocultos que revela, remete de súbito ao homem eterno; um perpétuo ensinamento. (SARTRE).

A Literatura nasce do trabalho humano e é testemunho do esforço de criação individual, dos condicionamentos sociais, das dimensões culturais, das condições econômicas, dos conflitos ético-morais e das contradições políticas, que configuram o espaço em que foi gerada e publicada.

É pela literatura que podemos romper as grades do tempo histórico e dialogar com homens de séculos distantes. Reside aí uma das maiores fontes de liberdade do ser humano: a possibilidade de viajar no tempo e no espaço, na cultura e na ciência, nas fantasias e nos medos de homens e mulheres que nos precederam nessa longa cadeia de discursos que constitui a cultura histórica. Exemplo disso é a obra capital de Dante Alighieri, a *Divina Comédia*.

O seu autor é o responsável por uma das grandes sínteses da história literária ocidental, ao associar a cultura medieval católico-cristã ao mundo clássico greco-latino. Na *Divina Comédia*, a idéia de Inferno, Purgatório e Paraíso é, a um só tempo, cristã e pagã, e suscita o interesse de muitos estudiosos. A curiosidade, posso testemunhar, foi também meu primeiro estímulo no estudo desta obra.

Após um primeiro contato com a *Divina Comédia*, que ocorreu durante o curso de licenciatura, o que mais aguçou meu interesse, dentre os três reinos do além túmulo, foi o

Inferno, dada a sua ação, manifestada através da diversidade das penas, contrapassos e do movimento que pode ser percebido nas cenas que são assistidas pelo viajante.

Uma particularidade que ocorre no meio de toda a movimentação do reino infernal está presente no Canto IV - o Limbo - um lugar diferente, aparentemente tranquilo e silencioso, porém poético, no qual as penas, o contrapasso e as ações são pouco evidentes, se comparadas aos demais lugares do Inferno.

O tema que constitui objeto de pesquisa desse trabalho é justamente o Canto IV do *Inferno*, que compreende o Limbo, um lugar destinado aos não batizados, aos justos do *Antigo Testamento* e aos poetas e pensadores da Antiguidade Clássica. O intuito é lançar um olhar mais atento sobre esse Limbo e efetuar uma leitura, descrição e reflexão, buscando reconhecer e aprofundar os elementos que o constituem.

Para a realização da leitura desse Canto, opto pelos comentários e notas de várias e diferentes edições italianas dos críticos Fallani e Zennaro, Pasquini e Quaglio, Cataldi e Luperini, e Vandelli, além dos textos de outros críticos literários italianos como Francesco De Sanctis, Benedetto Croce, Giorgio Petrocchi, Antonino Pagliaro, Natalino Sapegno, Gianfranco Contini, Vittorio Sermoni e Umberto Eco; dentre os estrangeiros destaco Otto Maria Carpeaux, Erich Auerbach, Thomas Stearn Eliot, R.W.B. Lewis, Jorge Luiz Borges, Ernest Robert Curtius, Julia Kristeva, Roland Barthes, Jean Paul Sartre, Georg Lukács e Terry Eagleton, além de Ângelo Ricci, Marco Lucchesi, Alfredo Bosi e Antônio Cândido. No que concerne à citação dos versos em italiano ao longo do trabalho, estes são transcritos da edição italiana comentada por Giovanni Fallani e Silvio Zennaro, acima citada, cuja tradução para o português utilizo a edição brasileira em três volumes, de Ítalo Eugênio Mauro, no rodapé. Quanto aos textos críticos em italiano, não disponíveis em língua portuguesa, a tradução será por mim efetuada, com a apresentação do original em nota de

rodapé.

No que se refere à organização, este trabalho estrutura-se em quatro capítulos, com uma parte introdutória, na qual será apresentado um histórico de Dante e o contexto italiano medieval que serviu de força motriz para a elaboração da *Divina Comédia*. Vale também citar o modo de como farei referência a Dante - personagem e autor ao longo da pesquisa. Utilizo os termos peregrino, viajante, poeta-personagem, discípulo, protagonista ou ainda Dante-personagem ao me referir àquele que efetua a viagem ao mundo além-túmulo; denomino Dante - autor, poeta florentino, poeta ou até mesmo Dante àquele que escreveu os versos.

No que se refere ao primeiro capítulo, esse consta da descrição do reino infernal, ou seja, uma breve apresentação da sua estrutura - penas, contrapasso, condenados - e comentários acerca de alguns personagens.

O segundo capítulo trata propriamente do Limbo, concebido no universo do Inferno e de suas várias definições no que se refere à sua concepção, seja doutrinária ou literária. Na *Divina Comédia*, o poeta Dante insere o seu Limbo no Inferno, para tanto, far-se-á uma leitura dos elementos presentes que o constituem enquanto parte do reino infernal.

No terceiro capítulo efetuo uma reflexão acerca dos acontecimentos relativos à passagem de Dante-personagem pelo Limbo, de modo particular, no nobre castelo, evidenciando os personagens da literatura clássica ali inseridos, além da conexão que esse canto mantém com cantos do *Purgatório* e do *Paraíso*.

No último capítulo, são apresentados os personagens habitantes do nobre castelo, destacando a questão do retorno aos clássicos greco-latinos e o processo de intertextualidade que subjaz à *Divina Comédia* como um todo, e que foi percebida na pesquisa.

Para finalizar, retomo aspectos tratados nos diferentes capítulos para um “arremate”, procurando ver sua significação no âmbito da *Divina Comédia*, haja vista as várias possibilidades de interpretação, pois, como declara Curtius, “a *Comédia* expressa a concepção da vida de todos e dá forma à mesma idéia em que até então se tinham baseado todas as formas literárias”. (1957, p. 368).

DANTE E A *DIVINA COMÉDIA*

A viagem de Dante pelo outro mundo é a figura da alma pelo seu caminho rumo à redenção. (DE SANCTIS).

Na história da literatura mundial, a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, figura como uma das grandes obras universais. Considerado por grande parte dos italianos como o seu poeta maior, Dante Alighieri nasceu provavelmente em maio de 1265 e faleceu em 14 de setembro de 1321, aos 56 anos.

O poeta era originário de uma família florentina de prestígio, comprometida politicamente com os Guelfos¹ brancos, uma aliança política envolvida em lutas com outra facção de florentinos, os Guelfos negros. Segundo Sapegno, comentador e crítico literário da *Divina Comédia*, a cidade de Florença estava dividida pela discórdia entre os guelfos brancos e os negros, “e aos ódios familiares e rancores individuais misturavam-se os conflitos de interesse entre as classes sociais, povo e magnatas, e ainda os desejos, as ambições e pretensões de cada um”. (1986, p. 97) ².

Pouco se sabe sobre a formação intelectual de Dante, mas afirma ainda Sapegno, “foi dedicado aos estudos, freqüentando as escolas religiosas e de filosofia; lia Boécio e

¹ Embora conhecidos pelos leitores, os Guelfos e Gibelinos, como denominação de dois partidos opostos, aparecem por volta do 3º ou 4º decênio do século XIII. A característica principal pode ser assim resumida, “a ligação profunda que Guelfos e Gibelinos instauram com as duas autoridades supremas daquele tempo traz conseqüências importantes também por outros aspectos: papado e império, devido a sua própria natureza, inserem na disputa interesses reais e concretos”, que influenciam fortemente a política e a economia florentina e italiana. (PAMPALONI, G. In. *Enciclopedia Dantesca*, v. III, p. 301 e 304. Doravante *ED*, para todas as vezes que citarmos a referida enciclopédia).

² “E agli odi familiari e ai privati ricorsi si mescolavano i conflitti d'interesse tra le classi sociali popolo e magnati, e poi lè cupidigie lè ambizioni le prepotenze dei singoli”. (Tradução minha deste texto e dos outros críticos italianos, salvo se diversamente indicado).

Cícero, Aristóteles e São Tomás, e iniciou a composição das rimas alegóricas e morais”. (1986 p. 96)³. Com a provável ajuda de Brunetto Latini⁴, a quem muito estimava, teria conhecido e lido alguns dos autores da poesia provençal, e as suas leituras incluíram também os autores da Antigüidade clássica latina, dentre os quais Virgílio, Horácio, Ovídio, Cícero, Tito Lívio, Sêneca, Plínio e outros dos quais encontram-se referências na *Divina Comédia*. (LEWIS, 2002, p. 40)⁵.

O autor florentino leu os grandes pensadores e poetas que o antecederam, além disso, preocupou-se com o modo de escrever da sua época, colaborando com o surgimento de um movimento poético, denominado *Dolce Stil Nuovo*.⁶ Esse estilo, na definição de Otto Maria Carpeaux, “é quase sinônimo de poesia de amor”. (1959, p. 332). Tal concepção deu origem a um movimento poético voltado a celebrar os dotes morais da amada. Dante “o enamorado de Beatriz, o seguidor da teoria do *Dolce Stil Nuovo*, o cantor da luz e da felicidade da alma”. (RICCI, 1965, p. 54)⁷, foi o representante maior da poesia *stilnuovista*, uma expressão idealizada, transcendental, tal qual convinha a um

³ “Intanto si era immerso negli studi, frequentando ‘le scuole dei religiosi’ e ‘le disputazioni dei filosofanti’; aveva preso a leggere Boezio e Cicerone, Aristotele e san Tommaso, e iniziato la composizione di rime allegoriche e morali.

⁴ Brunetto Latini nasceu em Florença por volta de 1220 e morreu provavelmente em 1294. Participou da vida política, pertencendo ao partido Guelfo. Amigo de Dante era filósofo, mestre da retórica e autor de várias obras, entre elas uma chamada de *Tesouro*, escrita em francês durante seu exílio em Paris. Segundo o comentador Villani, era um homem mundano, porém, empenhou-se em ensinar aos florentinos as artes refinadas. Escrevendo principalmente em italiano (em vez de latim, a língua culta), ensinou princípios básicos de ética e política, sempre prezando pela qualidade da língua italiana, mostrando as formas corretas de falar e escrever. Na *Divina Comédia*, encontra-se, no Canto XV, do Inferno, entre os sodomitas. O *Tesoretto* é uma espécie de poema no qual o autor figura como um homem em busca de ciência e sabedoria. Obra incompleta conta com 2.944 versos que contêm um tratado de filosofia natural e moral, sobre os vícios e a virtude e sobre as artes liberais.

⁵ Professor de Literatura Inglesa e de Estudos Norte-Americanos na Universidade de Yale, autor do livro *The City of Florence* e *de Dante*, utilizado neste trabalho, na tradução em português de José Roberto O’ Shea.

⁶ O tema essencial desse estilo era “o poder do amor como mediador da sabedoria divina; comunicação direta entre a amada e o Reino de Deus; seu poder de conferir fé, conhecimento e renovação interior ao amante; e finalmente, a restrição explícita de tais dons aos que amam combinada com a vilificação desdenhosa de todos os demais, que nada compreendem e contra os quais os amantes são expressamente advertidos a ficarem em guarda”. (AUERBACH, E.1997, p. 43).

⁷ Estudioso brasileiro de Dante publicou vários artigos na Imprensa de Porto Alegre durante o ano comemorativo do VII centenário do nascimento de Dante Alighieri.

amor por um ser quase celestial. Ainda no dizer de Carpeaux “com Guinizelli e Cavalcanti, começa a poesia amorosa; Dante e Petrarca a continuam, e Boccaccio fornece o requintamento psicológico desse *dolce stil nuovo*”. (*Op.cit.* 332). Desse modo, Dante se alinhou com a vanguarda da poesia italiana de sua época, “foi quem empreendeu, por conta própria, a tarefa de fundir o mundo todo com a experiência dos seus verdes anos e ordená-lo de acordo com os cânones dessa experiência” (AUERBACH, 1997, p. 92).

Além de dedicar-se à literatura, Dante não se afastou dos problemas sociais, morais e políticos da Itália do seu tempo. Isso lhe acarretou vários problemas, dentre os quais a relação com o papa Bonifácio VIII, “o papa político” , conforme Carpeaux (1959, p. 346), pois em diversas ocasiões Dante mostrou-se contrário às solicitações e pretensões do Papa em relação à Florença. Depois de vários acontecimentos na sua cidade, e por conta do seu envolvimento com a política, Dante foi julgado e condenado ao exílio e ao pagamento de uma severa multa, pesada e injusta. Sobre isso afirma Ângelo Ricci na *Introdução ao Estudo de Dante*: “O poeta diante dessas acusações absurdas e falsas entendeu de não apresentar a sua defesa, pois tinha como certo que o que se procurava era a sua ruína e que não seria sequer ouvido” (1965, p. 5)

A partir dessa decisão o poeta percorreu várias cidades⁸ antes de passar a viver em Verona, onde Cangrande Della Scala⁹, historicamente um dos senhores da cidade,

⁸ Dante provavelmente refugiou-se no interior da Toscana e também passou por Pádua, Bologna, Pistóia, Lucca, Pisa.

⁹ Cangrande foi o 3º filho de Alberto I della Scala, nasceu em 1291. Conhecido como o “senhor de Verona”, por sua conduta política.

proporcionou-lhe um viver seguro e confortável, mostrando-se, dessa maneira, “um anfitrião inigualável”. (LEWIS, 2002, p. 145).

Con lui vedrai colui che ‘mpresso fue,
Nascendo, si da questa stella forte,
Che notabili fien l’opere sue¹⁰. (PAR. XVII, 76 –78)

È Cacciaguida¹¹ quem fala nesse momento chamando a atenção de seu parente acerca da família Della Scala. O trisavô de Dante profetiza sobre a hospitalidade e apoio de Cangrande e a amizade que se estabelecerá entre ambos. Na *Divina Comédia*, Cangrande está entre os espíritos militantes no céu de Marte e dialoga com o peregrino:

Tu lascerai ogne cosa diletta
più caramente; e questo è quello strale
che l’arco de lo essilio pria saetta.
Tu proverai sì come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro calle
lo scendere e ’l salir per l’altrui scale¹². (PAR. XVII, 55 - 60).

¹⁰ “Verás com ele que impressa nascer
lhe foi a marca desta forte estrela,
para as notáveis obras proceder”. (Vol. III, p. 124)

¹¹ Cacciaguida é trisavô de Dante e aparece no canto XVII, no Paraíso da *Divina Comédia*.

¹² “De teus mais caros bens e aventura
tu perderás, e essa é a flecha fatal
que, de primeiro, o arco do exílio lança.
Tu provarás como tem gosto a sal
o pão alheio e, descer e subir
a alheia escada é caminho crucial”. (Vol. III, p.123)

Cacciaguida prediz também sobre a expulsão do poeta de Florença, revelando que Dante sofrerá a perda de seus bens, será afastado de sua casa e, ainda, que aceitará a hospitalidade e alimentado em terras estrangeiras. A visão do futuro de Dante, feita pelo trisavô, é das mais sombrias. Sugere-lhe o quanto é penoso o exílio, quão amarga é a vida longe da família e da cidade, o não poder prover-se e o não poder dispor dos seus próprios bens. Sobre esse episódio, Auerbach revela que o poeta almejava o retorno à sua Florença, “em diversas ocasiões, no curso do seu exílio, Dante foi levado a alimentar esperanças políticas”. (1997, p. 104).

Depois de deixar a cidade de Verona Dante se dirige a Ravena, aceitando o convite de Guido Novello da Polenta para em sua casa hospedar-se, e é ali que o poeta vive os seus últimos anos, escrevendo o *Paraíso*. Ao falecer é sepultado em Ravena. Sobre isso afirma Lewis,

Dante descansa agora em digno sepulcro, onde está gravada a imagem do poeta em baixo-relevo [...] O epitáfio, escrito logo após a sua morte, fala das jornadas e das canções de Dante e do exílio que lhe submetera a ‘mãe indiferente’, Florença. (*parvi Florentia mater amoris*).¹³ (2002, p.205).

Mesmo convivendo com o sofrimento da situação de exilado, Dante dedicou-se à arquitetura da *Divina Comédia*, e ainda, no dizer de Auerbach, “ele superou a crise, e esta lhe enriqueceu sobremaneira a experiência pessoal”. (1997, p.107). Para compor essa obra, procurou unir a história da Igreja do seu tempo, a política de Florença e a trajetória do ser humano, juntamente com as suas concepções filosóficas, religiosas e literárias.

Poema épico, com propósitos filosóficos, teológicos e morais, a *Divina Comédia* poderia ser a afirmação do modo medieval de ver o mundo sob vários aspectos. Escrita

¹³ “Florença, mãe do pequeno amor”.

num período de catorze anos, (1307-1321) sintetiza a visão de Dante quanto ao mundo das almas – uma fantástica viagem pelos três reinos do além túmulo - Inferno, Purgatório e Paraíso. Concluída como *Comédia*¹⁴, em 1321, a obra foi assim batizada pelo poeta por tratar-se de uma história com desfecho feliz. Como lembra Otto Maria Carpeaux:

o título é algo estranho, corresponde a uma estética desaparecida: a *comédia*, segundo Dante, seria um poema que começa por coisas penosas para terminar em felicidade, assim como a história sacra da Humanidade, que começa com o pecado original e termina com a redenção. (1959, p. 340).

Para Aristóteles, a comédia “é imitação de maus costumes, não, contudo, de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo. O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corruptor.” (s/d, p. 246).

Por sua vez, a tragédia, ainda na definição de Aristóteles,

é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito a purgação dessas emoções. (s/d, p. 248).

Nessa perspectiva, a comédia se opõe ao gênero clássico tragédia, em que o desenlace retrata a desgraça. É característica da tragédia a linguagem ritmada e harmônica, com aniquilamento ou insanidade de personagens, sacrificados por seu orgulho e rebeldia contra as forças do destino.

A Comédia de Dante compõe-se de partes claramente definidas: *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*. Essas três partes são divididas em trinta e três cantos cada uma, com aproximadamente quarenta a cinqüenta tercetos, que terminam com um verso isolado no final. O *Inferno* possui um canto a mais, que serve de introdução ao todo do poema. No

¹⁴ “O epíteto *Divina* foi empregado pela primeira vez por Boccaccio, que por muitos séculos acompanhou o título original, *Comédia*, para enfatizar a sublimidade da obra e foi adicionado na edição apresentada por Ludovico Dolce e Gabrielle Giolito, em 1555”. (QUAGLIO, 2005, p. XII).

total, são cem cantos, com 14.233 versos hendecassílabos, encadeados por rimas segundo o esquema ABA, BCB, CDC. Esse encadeamento pode ser visualizado a partir dos primeiros versos e se repete ao longo de toda a obra:

Nel mezzo del cammin di nostra vita (**A**)
mi ritrovai per una selva oscura (**B**)
ché la diritta via era smarrita. (**A**)
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura (**B**)
esta selva selvaggia e aspra e forte (**C**)
che nel pensier rinova la paura! (**B**)
Tant'è amara che poco è più morte; (**C**)
Ma per trattar del ben ch'i' vi trovai, (**D**)
Dirò de l'altre cose ch' i' v'ho scorte. (**C**)¹⁵. (*INF.* I, 1 – 9).

Observa-se que o poema possui uma simetria matemática baseada no número três, cujas estrofes, com três versos cada uma, rimam da forma encadeada formando, ainda, a *terza rima*¹⁶, ou seja, a linha central de cada terceto controla as duas linhas marginais do terceto seguinte. A *terza rima* dá uma impressão de movimento ao poema, ao fazer com que cada terceto antecipe o som que irá ecoar duas vezes no terceto seguinte. No dizer de Carpeaux, “a *Divina Comédia* é um edifício colossal, cuja unidade está garantida

¹⁵ “A meio caminhar de nossa vida
fui me encontrar em uma selva escura:
estava a reta minha via perdida.
Ah! Que a tarefa de narrar é dura
essa selva selvagem, rude e forte
que volve o medo à mente que a figura.
De tão amarga, pouco mais lhe é a morte,
mas, tratar do bem que enfim lá achei,
darei do mais que me guardava a sorte”. (vol. I, p. 25).

¹⁶ “Com a *terza rima*, Dante encontrou um veículo privilegiado para a progressão de extensas seqüências narrativas ou expositivas, pelo peculiar encadeamento que proporciona a cada tercina com as que antecedem e as que lhes sucedem”. (MOURA, 2005, p. 11).

justamente pelas convicções religiosas, filosóficas e políticas do poeta; e pela *terza rima*". (1959, p. 343).

Escrita predominantemente em dialeto florentino, revelando desejo do poeta que a língua toscana passasse a ser reconhecida como língua oficial, "a *Comédia* constitui um ponto terminal e um divisor de águas". (AUERBACH, 1997, p. 119), e pode ser considerada como base da língua italiana, tanto que Dante é considerado o "pai dessa língua", da mesma forma que dá início à literatura italiana da qual ao mesmo também seria-lhe atribuído à "parternidade".

Dante descreveu a geografia e a população do "outro mundo" e deu forma sensível às idéias religiosas; o poeta foi geógrafo e historiador do *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*. Através de sua obra, nos revelou aspectos do ser humano que até hoje fascinam o leitor e possibilitam a reflexão sobre a alma humana e a compreensão do mundo.

A *Comédia* é o relato da viagem e do testemunho da salvação de Dante é, também, a parábola de salvação para qualquer cristão perdido no pecado. Luperini afirma que o personagem Dante é então encarregado de um sentido que vai além do seu caráter biográfico ou autobiográfico. Diz ainda o mesmo comentador que essa obra não é somente uma obra "autobiográfica: é também e sobretudo a epopéia da humanidade a caminho em direção à difícil meta da Graça e da Salvação"¹⁷.

Dante-poeta, ao narrar em primeira pessoa, mobilizou em seu poema as suas virtudes expressiva e imaginativa, como escreve Anatol Rosenfeld¹⁸:

é perfeitamente possível que haja referência indireta a vivências reais; estas, porém, foram transfiguradas pela energia da imaginação e da

¹⁷ "Autobiografica: é anche (e soprattutto l'opera dell' umanità in cammino verso la faticosa meta della Gracia e della Salvezza". (1994, p. 4).

¹⁸ In. *A Personagem de Ficção*, 1968, Editora Perspectiva.

linguagem poética que visam a uma expressão “mais verdadeira”, mais definitiva e mais absoluta. (1968, p. 22).

Observa-se que o protagonista foi absorvido de toda a riqueza humana e psicológica do autor, as idéias e crenças de Dante, as suas recordações e esperanças, os seus amores e ódios, a poderosa inspiração e a personalidade do poeta. No poema, de modo geral, o personagem Dante é expectador e protagonista, “somente o poeta pode identificar nele o observador e o legislador-representador”. (CONTINI, 1999, p. 39) ¹⁹. Desse modo o autor da *Comédia* narrou em primeira pessoa e deu voz ao personagem-poeta-viajante, em sua caminhada na busca da perfeição. Ainda segundo o que revela Contini, “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” ²⁰ (*Op.cit.* p. 35).

Especialmente no Inferno, o personagem assume em si toda a experiência humana, narrando sua perdição, conversando com as almas e vendo toda a espécie de sofrimento e tormento que se apresenta como caminho a ser percorrido para encontrar a verdade. O narrador-personagem não é conhecedor do drama das almas e, na medida em que faz sua peregrinação, passa a compreender os fatos através das imagens que encontra, dos acontecimentos que suscitam sentimentos de piedade, temor, dúvidas que inquietam e instigam seu espírito. Segundo o crítico literário Todorov, é a chamada “visão de fora da narração” (1973, p. 237), que ocorre quando o narrador descreve unicamente o que presencia e ouve.

¹⁹ “[...] solo il poeta può identificare in sé l' osservatore e il legislatore-rappresentatore.

²⁰ “Nel “io” di Dante convergono l'uomo in generale, soggetto del vivere e dell'agire, e l'individuo storico, titolare d'un' esperienza determinata *hit et nunc*, in un certo spazio e in un certo tempo”.

O personagem segue seu caminho, a via da existência que lhe foi destinada, encaminhando-se cada vez mais para baixo, testemunha os horrores provocados pela ausência de Deus. Conforme Luperini, Dante personagem foi substancialmente estranho à condição das almas danadas que foi apresentado como um expectador. A figura de Dante-personagem, de algum modo, coincidiu com a de Dante-autor. O personagem foi a projeção do autor Dante, ou seja, o primeiro foi descrito no ato de observar aquilo que o segundo estava narrando. (1994, p. 3).

Nessa perspectiva, a narrativa parece residir na firmeza do caráter de Dante-personagem, ao lidar com algumas das questões mais fundamentais da condição humana. Diante dos desafios, ele segue, com convicção, sua crença na existência da vida eterna e sugere como finalidade e prioridade de nossa vivência terrena a busca da união com Deus, por meio da purificação. Observa-se que Dante-autor administrou os aspectos da fraqueza e da perdição de Dante-personagem, mostrando os temores deste: “Dante é o único grande exemplo de uma vitória manifesta” (LUKACS, 1982, p. 75).

Com gradualidade, Dante nos revelou o seu crescimento espiritual e sua maturação, até a conquista de uma condição correta para encontrar o caminho rumo à salvação. Sobre isto vale a afirmação de Petrocchi, quando diz que “a viagem ao mundo do além túmulo é de muita serventia ao próprio Dante, oferecendo-lhe os meios necessários para distanciar-se do pecado e para propor à humanidade para a qual a *Comédia* é endereçada os meios de evitá-lo”. (1982, p. 75)²¹

²¹ “Il viaggio nell’ oltretomba deve servire a Dante stesso, deve fornigli i mezzi per poter poi ripudiare il peccato e indicare agli altri, all’ umanità intera cui la *Comédia* è indirizzata, la maniera per evitarlo”.

Os dados proféticos e doutrinários, o caráter lírico e a beleza poética do poema permitem algumas interpretações sobre o significado desse poema. A partir da própria declaração do autor, quando da *Epístola a Cangrande*, quatro níveis são amplamente reconhecidos: o literal, o alegórico, o moral e o anagógico.

Para maior clareza do discurso, nota-se a princípio, que essa obra possui mais de um significado, ou seja, é polissêmica: apresenta um sentido literal, um significado; já o outro sentido refere-se ao significante: o primeiro é, porém, literal, o outro é alegórico, sendo este, também moral e anagógico. (ALIGHIERI, 1993, p. 1181)²².

A interpretação literal considera apenas a aventura de Dante pelos três reinos da pós-vida; a alegórica destaca o sentido de purificação progressiva do espírito, ao longo da jornada rumo a Deus; a moral foca a rigidez de costumes e na exaltação aos valores do Bem, da Verdade e da Justiça, enfatizando a necessidade de uma rígida conduta ética; a anagógica ou sobrenatural constitui a passagem de toda a humanidade da escravidão do pecado à salvação, pela Redenção de Cristo. “Dante é um dos artistas mais conscientes de todos os tempos: devia saber o que disse quando atribuiu ao poema, além do sentido literal, vários sentidos alegóricos: um ético, um religioso, um político.” (CARPEAUX, 1959, p. 346).

Seja qual for a posição de Dante, em relação as suas crenças, a *Divina Comédia* constitui uma doutrina da humanidade, um código moral, cuja obediência aos seus preceitos levaria o homem à conquista do Paraíso. Dessa maneira Dante exalta e justifica

²²No original “Per maggior chiarezza del discorso è in prima da notare che questa opera non ha un sol significato, ma più d’uno ne ha; cioè, ella è polisensa: dacchè l’un senso si ha per la lettera, l’altro per le cose dalla lettera significanti: e il primo è però letterale, l’altro allegorico over morale e anagógico”.

as crenças do catolicismo e como forma de castigo, destina o homem pecador ao Inferno, e ao homem virtuoso oferece como prêmio alcançar o Paraíso.

Quando conhecemos o poema inteiro, reconhecemos quão engenhosa e convincentemente Dante operou para se enquadrar nos homens reais, em seus contemporâneos, amigos, inimigos, personagens históricas recentes, figuras lendárias e bíblicas e figuras da ficção antiga. (ELIOT, 1989, p. 77) ²³.

O roteiro deixado por Dante na *Divina Comédia* permite interpretações diversas e inesgotáveis, conduzindo o leitor para além de suas páginas. Dessa forma, o prazer de ler a “*Divina Comédia* é um processo contínuo. [...] se da primeira decifração que você faz dela advém aqui e ali um choque direto de intensidade poética, só a preguiça amortecerá o desejo de um conhecimento mais e mais completo”. (*Op. Cit.* 1989, p. 64).

²³ Thomas Stearns Eliot (1888 – 1965) foi um famoso poeta modernista, dramaturgo e crítico literário britânico-estadunidense, também grande crítico da *Divina Comédia*.

CAPÍTULO 1

O INFERNO DA *DIVINA COMÉDIA*

Intra per lo cammino alto e silvestro. (INF. II, 142).

A doutrina católica afirma nos seus ensinamentos que, desde os tempos primordiais, existiu, no plano de Deus, a salvação para toda a humanidade. No entanto, muitas vezes, os homens, enganados pelo Maligno, se desvaneceram de Deus em mentira, servindo à criatura mais que ao Criador¹. Esse fato pode ter sido a rebelião instigada por Lúcifer contra Deus, descrita no *Apocalipse* de João². Com a precipitação de Lúcifer, a terra foi-se abrindo, formando a cavidade infernal.

Ainda conforme a Bíblia, Deus afastou o “princípio do mal”, para longe de si. Esse lugar, concebido como um profundo abismo em forma de funil, denominou-se Inferno. Encontram-se outras referências na Bíblia sobre o Inferno, denominado um lugar de “fogo eterno”, “fornalha ardente”, “lugar em que haverá choro e ranger de dentes”, “lugar de trevas”, “local da perdição”, “morte”³.

A existência do Inferno, destinado eternamente aos que morrem em estado de pecado, é também descrita no *Catecismo*⁴ da Igreja Católica, ao afirmar que “a pena principal do Inferno consiste na separação eterna de Deus, o único em que o homem

¹ Cf. *Rm.* 1, 21 e 25.

² *Ap.* 12, 7-9 – “Houve uma batalha no céu: Miguel e seus anjos tiveram de combater o dragão. O dragão e seus anjos combateram, mas não puderam vencer e não houve mais um lugar para eles no céu. O grande dragão, a antiga serpente, chamada diabo e Satanás, que seduz o mundo todo, foi então precipitado para a terra e com ele os seus anjos.”

³ “Todo aquele que não ama, permanece na morte”. – *1Jo.* 3, 15;

“Afastai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno!”. – *Mt.* 25, 41;

“Os que praticarem a iniquidade os lançarão na fornalha ardente”. – *Mt.* 13, 42.

⁴ Todas as vezes em que citamos a palavra catecismo, estamos nos referindo ao *Catecismo da Igreja Católica*, 1993, edição conjunta Vozes/Loyola.

pode ter a vida e a felicidade para as quais foi criado e às quais aspira”. (IGREJA CATÓLICA, 1993, p. 292).

O *Catecismo* afirma que morrer em pecado mortal sem ter-se arrependido dele e sem acolher o amor misericordioso de Deus significa separar-se do Todo-Poderoso para sempre, pela própria opção livre. É este estado de auto-exclusão definitiva da comunhão com Deus e com os bem-aventurados que se designa com a palavra “inferno”. Jesus fala muitas vezes do “fogo que não se apaga”⁵, reservado aos que recusam até o fim da sua vida crer e converter-se e, no qual, se pode perder, ao mesmo tempo, a alma e o corpo.

A afirmação da Sagrada Escritura e o ensinamento da Igreja acerca do Inferno é um chamado à responsabilidade para o qual o homem deve usar de sua liberdade em vista do seu destino eterno. Constitui, também, um apelo insistente à conversão: “Entrai pela porta estreita, porque largo e espaçoso é o caminho que conduz à perdição. E muitos são os que entram por ele. Estreita, porém, é a porta e apertado é o caminho que conduz à vida. E poucos são os que o encontram”⁶.

O ensinamento de que o afastamento de Deus acarreta o mal para o homem foi absorvido por Dante, e a *Divina Comédia* está impregnada dessa idéia. O drama da humanidade da Idade Média, segundo o poeta, consiste na fraqueza de não saber resistir à atração que exercem sobre o homem os bens terrenos, que o afastariam da salvação espiritual. Em outras palavras, o homem sem Deus é, para Dante, um ser perdido.

Para caracterizar essa perdição e condenar os homens pecadores do seu tempo, o poeta concebeu o Inferno. Localizado sob a crosta terrestre, debaixo da cidade de Jerusalém, originou-se pela queda de Lúcifer, o Anjo rebelde, formando um vale profundo, uma depressão em forma de cone que chega até ao centro da Terra: “O

⁵ Cf. *Mt.* 5, 22-29.

⁶ Cf. *Mt.* 7, 13-14.

Inferno é constituído por uma imensa cratera escavada nas profundezas do globo terrestre na queda do corpo de Anjo rebelde expulso do Paraíso”. (MAURO, 2005, p. 19). As terras que saltaram durante a queda do Anjo confluíram no hemisfério austral formando uma ilha constituída por uma montanha cônica, o Purgatório, e no seu cimo, o Paraíso Terrestre.

A concepção geográfica do Inferno de Dante e o julgamento dos pecados são baseados nas correntes do pensamento moral, ético e religioso daqueles que precederam o poeta, como por exemplo, os textos da *Ética*, de Aristóteles⁷, o pensamento acerca do livre arbítrio de Santo Agostinho⁸, e a filosofia escolástica de São Tomás de Aquino⁹. Para os dois últimos, se o homem foi criado por Deus, nele não pode existir o mal, somente o amor. Além disso, o ser humano é provido de inteligência, é conhecedor do bem e do mal, tendo, portanto, livre arbítrio pela opção por um ou por outro. É, pois, decisivo o julgamento por conta do comportamento guiado

⁷ Filho de Nicômaco, médico de Amintas e rei da Macedônia, Aristóteles (384-322 a.C.), nasceu na Trácia. Foi um dos mais importantes filósofos da Antigüidade, ao lado de Platão e Sócrates, aos dezoito anos, em 367, foi para Atenas e ingressou na academia platônica, onde ficou por vinte anos, até à morte do Mestre. Nesse período estudou também os filósofos pré-platônicos, que lhe foram úteis na construção do seu grande sistema. Pai do empirismo e autor de várias obras entre as quais *Ética*, *Organon*, *Física*, *Metafísica*, *Retórica* e *Poética*.

⁸ Aurélio Agostinho nasceu em Tagasta, cidade da Numídia, de uma família burguesa, em novembro do ano 354. Seu pai era pagão e recebeu o batismo pouco antes de morrer; sua mãe, Mônica, pelo contrário, era uma cristã fervorosa, e exercia sobre o filho uma notável influência religiosa. Indo para Cartago, a fim de aperfeiçoar seus estudos, começados na pátria, desviou-se moralmente. Caiu em uma profunda sensualidade, que, segundo ele, é uma das maiores conseqüências do pecado original. Santo Agostinho buscou uma resposta sobre como encontrar a felicidade e a obteve na revelação Cristã na intuição do ato de fé.

⁹ São Tomás de Aquino (1227-1274) nasceu em uma família nobre numa pequena localidade perto de Aquino, foi um frade dominicano e teólogo italiano, o mais distinto expoente da Escolástica; estudou filosofia em Nápoles e depois em Paris, onde se dedicou ao ensino e ao estudo de questões filosóficas e teológicas. Aos 19 anos, juntou-se aos dominicanos, entrando na Ordem fundada por São Domingos de Gusmão. Estudou teologia em Colônia e em Paris. Seu maior mérito foi a síntese do Cristianismo com a visão aristotélica do mundo, introduzido na Idade Média, na escolástica anterior. Em suas duas ‘Summa’, sistematizou o conhecimento teológico e filosófico de sua época: são elas a *Summa Theologica*, e a *Summa Contra Gentiles*. A partir dele, a Igreja tem uma teologia, fundada na revelação, e uma filosofia baseada no exercício da razão humana, que se fundem numa síntese definitiva: fé e razão, unidas em sua orientação comum rumo a Deus. São Tomás é dos maiores mestres da Igreja por ter alcançado profundo entendimento da espiritualidade cristã.

por vontade ou pela escolha, na concepção de Dante. Como podemos constatar, no Inferno, a não opção pelo bem é evidenciada na aplicação das penas que são eternas, sendo “original no mesmo sentido que a maior parte dos pensadores escolásticos, cuja importância reside menos na liberdade do pensamento que na busca de uma síntese sistemática de diferentes blocos de pensamento tradicional”. (AUERBACH 1997, p. 94).

No Inferno da *Divina Comédia*, os condenados estão disseminados em nove círculos concêntricos e permanecem nestes de acordo com a gravidade das faltas cometidas, que são tanto mais graves quanto mais o pecador violou o que o homem tem em si de divino, e sobre a forma adotada para condenar as almas ao Inferno, Pasquini *et al* afirmam que “Dante se vale substancialmente dos critérios de Aristóteles de julgamento moral, classificando as almas segundo a forma e o modo, pecando, excederam-se no seguir os instintos naturais e na ofensa aos outros” (2005, p. XVII)¹⁰.

As almas que cometeram faltas graves sem nunca se arrependerem, nem mesmo na hora da morte, chegam à margem do rio Aqueronte sendo transportadas pelo barqueiro Caronte¹¹, um dos demônios do Inferno. A cada pecado cometido é atribuída uma pena que permanece imutável e eterna. Essa punição segue a norma do contrapasso, que consiste na correspondência entre o pecado e a pena a ser cumprida, como é o caso de Paolo e Francesca¹², personagens presentes no Canto V do *Inferno*. Os amantes em vida deixaram-se atrair pela paixão e, por isso, foram condenados ao Inferno, pelo pecado da luxúria, sendo ambos arrastados continuamente por um

¹⁰ “Dante s'avvale sostanzialmente dei criteri aristotelici di giudizio moral, classificando le anime secondo la forma e il modo, peccando hanno ecceduto nel seguire gli istinti naturali o hanno recato offesa ad altri”.

¹¹ Caronte é uma figura mitológica do mundo inferior grego, o Hades, que transportava os recém-mortos, na sua barca, através do rio Aqueronte até ao local que lhes era destinado. Era costume grego colocar uma moeda sobre cada olho do morto, para pagar a Caronte pela viagem. Se a alma não pudesse pagar ficaria forçosamente na margem do Aqueronte para toda a eternidade.

¹² “Trata-se de Francesca de Rimini e Paolo Malatesta, os cunhados adúlteros, surpreendidos e mortos pelo marido traído, em Rimini. Francesca relata a Dante que foram surpreendidos quando liam a lenda onde Lancelote, apaixonado por Ginevra (esposa do Rei Artur), é induzido a beijá-la por Galeoto. O assassino, por ter matado um parente sem ter lhe dado oportunidade de defesa, é punido na Caína, onde sofrem os traidores de parentes”. (SAPEGNO, p. 67).

redemoinho de vento. Nesse canto, Virgílio comenta com Dante sobre as duas almas avistadas por eles. É com elas que Dante deseja falar:

[...] “Poeta volontieri
parlerei a quei due che ‘ nsieme vanno,
e paion sí al vento esser leggieri”¹³. (INF. V ,73-75).

As duas almas seguem unidas corporalmente, envoltas à ventania, dando a impressão, pela leveza, serem o próprio vento. No momento em que a tormenta cessa, Dante pede a essas almas que falem com eles, se nada os impedir - *venite a noi parlar, s'altri nol niega!*,¹⁴. (INF. V, 81). No diálogo Francesca de Rimini relata toda a história de amor vivida com Paulo e a comparação da felicidade perdida e a desgraça presente:

[...] “Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa ‘l tuo dottore”¹⁵. (INF. V. 121-123).

Francesca explica que a dor maior está na recordação da felicidade vivida, reforçada pela desventura de estarem naquele lugar. No dizer do personagem, o guia de Dante, o [...] *mio maestro e ‘l mio autore*¹⁶, compartilha da mesma sensação de “miséria”, pois, na condição de habitante do Limbo, Virgílio sabe que não desfrutará a felicidade eterna, por ter sido pagão.

Acerca da aplicação do contrapasso, a riqueza das invenções não se reduz a uma só tipologia, existindo várias particularidades que foram inseridas de modo original e

¹³ “Poeta, a meu contento

a esses dois falaria que unidos vão,
e tão leves parecem ser ao vento”. (vol. I, p. 52).

¹⁴ “Falai conosco, se outrem não o impede”. (vol. I, p. 52).

¹⁵ “Não há tão grande dor
qual da lembrança de um tempo feliz
quando em miséria, e o sabe o teu mentor”. (vol. I, p. 53).

¹⁶ “[...] meu maestro, tu és meu autor”. (vol. I, p. 28),

único. No caso do Canto V do *Inferno*, o contrapasso, além de determinar a posição e a punição das almas, coopera, também, para definir a específica característica dramática dos personagens e da sua situação no Inferno, o que na cena de Paulo e Francesca, é evidenciado pela união dos seus corpos.

O princípio da aplicação do contrapasso está, pois, baseado na história da vida dos condenados e, por sua vez, a pena que cumprem no Inferno está ligada ao pecado cometido, ou seja, o contrapasso acentua e relembra a falta, existindo ainda o agravamento particular da pena: o fato de eles estarem abraçados eternamente, relembrando o amor vivido.

No dizer de Auerbach, o contrapasso reflete o que foi mais particular e pessoal no caráter das almas, no seu destino individual, é o que fica preservado em sua plenitude. (1997, p. 112). Os condenados são inteiramente absorvidos pela dimensão do próprio pecado, bloqueados naquele único sentimento e, naquela única disposição psicológica, numa repetição infinita, continuamente, numa única ação, semelhante a um maquinário, que repete sempre as mesmas operações.

Essa petrificação da consciência constitui, ao que parece, um modo substancial da punição, e serve para vincular a eternidade do pecador e do próprio pecado, voltando-se o pecado contra o pecador, mostrando-lhe sua significativa culpa ou, nas palavras de Auerbach, evidenciando “que a situação e a atitude das almas no outro mundo é em tudo individual e conforme sua vida pregressa e seus sofrimentos na terra, que sua situação no além é uma mera continuidade, intensificação, e fixação definitiva da antiga situação que tinham na terra”. (*Op. Cit.*, p. 112).

O contrapasso, como regra de punição, também é aplicado no Purgatório. Mas a distinção entre o Inferno e o Purgatório, segundo o que pode ser depreendido da própria *Divina Comédia* é que, no segundo reino, a alma expia uma tendência pecaminosa ou um pecado confessado, enquanto no Inferno os pecadores são

eternamente condenados em consequência do pecado cometido, do qual não existiu arrependimento. No Purgatório, as almas recebem a pena com certa serenidade, pois sabem que um dia alcançarão o Paraíso. Um exemplo de contrapasso do Purgatório pode ser representado pelos príncipes negligentes, que em vida deixaram-se levar pela cobiça e pelo orgulho. Ativeram-se mais às coisas terrenas, negligenciando os bens espirituais e, por isso, no Antepurgatório, são ignorados antes de subirem ao Purgatório propriamente dito e são submetidos à constante tentação de uma serpente, que surge ao entardecer e tenta penetrar no vale.

O personagem Dante se encontrava no meio do caminho de sua vida, vendo-se perdido em uma floresta escura, que poderia simbolizar um período de entrega a uma vida mundana, ou seja, havia deixado de seguir o caminho dito certo. A viagem do peregrino acompanhado de Virgílio¹⁷ aconteceu na Semana Santa do ano de 1300 e teve início nos portais do Inferno. Ao tentar escapar da selva, ele encontrou uma montanha, que seria a sua salvação, mas foi logo impedido de subir por três feras: um leopardo, que segundo os estudiosos representa a incontinência, um leão, a violência, e uma loba, a fraude.

Prestes a desistir por causa do medo, Dante pensou em voltar à selva, mas é surpreendido pelo espírito de Virgílio enviado por Beatriz¹⁸, objeto da paixão desde sua infância, para guiá-lo:

Io era tra color che son sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella,
tal che di comandare io la richiesi¹⁹. (*INF.* II, 52-54)

¹⁷ De acordo com a crítica, Virgílio simboliza o intelecto, a razão do peregrino Dante, sabedoria moral, que o guiou para fora da selva escura. Dante conhecia as obras de Virgílio e louva-o por ter influenciado seu estilo poético.

¹⁸ Beatriz era, para Dante, fonte de inspiração em quase todas as suas obras, retratada como símbolo de pureza e perfeição. A Beatriz de suas obras provavelmente foi inspirada na Beatriz da vida real que Dante conheceu quando tinha nove anos. Na opinião dos estudiosos, foi símbolo do amor divino ou da religiosidade. Foi Beatriz que chamou Virgílio para guiar o peregrino para fora da selva. (SAPEGNO, 1986, p.103).

Nos versos em questão está a explicação de Virgílio sobre o chamado que recebe de Beatriz. Ele comenta com o discípulo que estava num local em que as almas ficam suspensas quando a bela Beatriz instigada por Santa Luzia²⁰, e esta, por sua vez, alertada pela Virgem, o chama para salvar o peregrino do perigo. Com Virgílio, o personagem Dante encontra a possibilidade de elevar-se da "selva selvagem". Perdido em um caminho de pecados, empreende a caminhada através do além-túmulo, ao lado do guia, e é nessa condição que o mestre conduz o viajante pelo Inferno e depois pelo Purgatório, representando a razão que é, na concepção aristotélica adotada por Dante, condição da Virtude. (MAURO, 1998, p. 31).

Assim, ao adentrar o Inferno, o peregrino se depara com o Antinferno, na extremidade do abismo, onde estão os ignavos ou covardes. Essa categoria de pecadores é excluída do julgamento quanto à culpa ou mérito; são dignos de desprezo, pois em vida nunca se posicionaram, nem contra nem a favor do que quer que seja. Seu castigo consiste em serem continuamente picados por nuvens de vespas e obrigados a correr sem descanso atrás de uma bandeira sem significado algum. Também nesse local, podemos observar a aplicação do contrapasso, que se manifesta como foi dito, em todos os outros cantos do Inferno.

Já no primeiro círculo o viajante passa pelo Limbo. Esse lugar constitui-se um fato inédito no âmbito do Inferno da *Divina Comédia*, pois enfatiza elementos e aspectos peculiares, introduzidos por Dante à luz das concepções religiosas de seu tempo. No Limbo são acolhidas as almas das crianças não batizadas, os virtuosos que viveram

¹⁹ "Estava eu co'os espíritos sustados,
e mulher me chamou beata e bela,
tão que logo pedi-lhes seus mandados". (vol. I, p. 33)

²⁰ Santa Luzia é padroeira dos que sofrem do sentido da visão. Na interpretação dos críticos, Dante estava cego, afastado "do caminho certo", estava longe da luz, na selva escura, portanto foi essa Santa que moveu Beatriz fazendo com que o ajudasse na perdição.

antes de Cristo e os pagãos. O Limbo, sua significação, seus personagens e elementos presentes, será objeto de estudo mais aprofundado dos próximos capítulos.

Do segundo ao quinto círculo, o personagem Dante conhece o castigo dos que pecaram por incontinência – pecados do leopardo – por excesso de paixão física: luxúria e gula, e aqueles que pecaram por excesso espiritual: avareza, ganância ostensiva, ira e rancor.

Do sexto círculo em diante, o protagonista avista os muros da cidade infernal - a cidade de Dite. Nesse círculo, há uma categoria de pecadores não prevista por Aristóteles²¹, daqueles que negaram a verdade de Deus, os hereges e, mais especificamente, os incrédulos acerca da imortalidade da alma.

No círculo seguinte, o viajante Dante encontra os que padecem por terem pecado por violência – pecados do leão – o sétimo círculo, que se divide em três giros, relativos aos vários gêneros de violentos: violência contra os outros (homicidas), contra si mesmos (suicidas), e contra Deus, a natureza e o trabalho (homossexuais, blasfemadores e agiotas).

Os pecados da fraude simples – pecados da loba – encontram-se no oitavo círculo, numa região denominada *Malebolge* ou fossas do mal, que por sua vez estão divididas em dez cavidades circulares concêntricas, separadas entre si por pequenos muros e atravessadas por pontes permitindo o trânsito sobre as fossas, sem nelas cair. Nessas, o peregrino encontra os sedutores, aduladores, vendedores das coisas santas, fraudulentos, hipócritas, ladrões, maus conselheiros, fundadores de seitas, falsários e adivinhos.

²¹ “Os pecados dessa categoria estão diretamente ligados a dogmas cristãos, não estão, portanto, contidos nos textos éticos de Aristóteles que viveu antes do Cristianismo. O décimo Canto descreve essa categoria de pecados que o mesmo não considerou, a dos hereges e dos epicuristas. O filósofo previu os pecados da incontinência e da malícia; esta subdividida em violência e fraude.” (AUERBACH, 1997, p. 137.).

No nono círculo, dividido em quatro regiões, denominado *Cocito*, é punida a traição complexa, considerada por Dante a forma mais grave de fraude. Nesse círculo, cada uma das zonas recebe um nome específico de acordo com o tipo de traição: Caína, onde estão os traidores dos parentes; Antenora, destinada aos traidores da pátria; Tolomaica, para os traidores dos hóspedes; e Judeca, onde se encontram os traidores dos benfeitores.

Nesse local não há fogo, nem demônios, pois o fundo do Inferno é gelado. Os poetas vêem os prisioneiros com o corpo imerso na estrutura gelada, em diferentes graus de aprisionamento, até os traidores dos benfeitores, na última zona, completamente presos no gelo do Cócito, que permanece nesse estado petrificado por conta do movimento das asas de Lúcifer:

Non avean penne, ma di vispistrello
era lor modo; e quelle svolazzava,
sí che tre venti si movean da ello:
quindi Cocito tutto s' aggelava.²² (*INF. XXXIV*, 49-52).

Os versos contêm a explicação de como as lágrimas se transformam em gelo no lago: o vento produzido pela as asas de Lúcifer, que são semelhantes às de um morcego, se movimentam continuamente.

²² “Essas, sem penas, semelhavam antes às do morcegos, e ele as abanava, assim que, co’ os três ventos resultantes, as águas do Cócito congelava.” (vol.I, p. 227).

Nesse local profundo do Inferno, Dante reconhece vários traidores dentre eles o conde Ugolino²³, que raivosamente dilacera o crânio do seu inimigo, o arcebispo Ruggieri.

Ao avançar mais em direção ao fundo do poço, o peregrino encontra a última região do Inferno, onde está Lúcifer, que jaz semi-enterrado no gelo. Encontra-se preso no poço por consequência de sua queda, num imenso lago, que poderia representar a ausência total de amor. Ao se deparar com o anjo rebelde, reduzido a um monstro com três bocas, cada uma das quais mastiga um dos três maiores traidores – Judas, traidor de Cristo, e Brutus e Cassius, traidores de César e, por consequência, do Império – o personagem Dante tem a visão grotesca deste ser. Os dois poetas descem ainda mais, agarrando-se aos pêlos das pernas de Lúcifer para, em seguida, subirem, chegando ao centro da Terra, e *quindi uscimmo a riveder le stelle*.²⁴ (INF. XXXIV, 139).

Ao longo do Inferno, o peregrino Dante atravessa todos os círculos, e conhece a dor e a prisão dos que não foram capazes de seguir uma rígida moral cristã em vida e não se arrependeram nem na hora da morte. No Inferno, Dante presencia os tormentos dos pecadores, sendo os mesmos instigados pelos vários demônios, ouve gritos e lamentações horríveis, sente o cheiro intolerável e repugnante daquele lugar. Nesse reino, a porta da esperança é fechada definitivamente, sendo as almas condenadas ao

²³ Conde Ugolino da Gherardesca, originalmente de família gibelina era, junto com o seu neto Nino dei Visconti, um dos líderes guelfos que exerciam a sua autoridade sobre a cidade de Pisa. Ugolino estava insatisfeito em ter que dividir o poder com Nino, então, traiu seu partido e aliou-se ao arcebispo gibelino Ruggieri dos Ubaldini. Juntos, eles tramaram a expulsão ou prisão de todos os seguidores de Visconti e Ugolino assumiu o poder. Percebendo que os guelfos estavam enfraquecidos no governo de Ugolino, o arcebispo Ruggieri aproveitou a ocasião para traí-lo, divulgando pela cidade a notícia de que o conde Ugolino havia traído a população. Conseguiu provocar uma revolta popular que culminou com a invasão do castelo de Ugolino, que foi forçado a se render. Ruggieri, vitorioso, mandou prender Ugolino numa torre posteriormente chamada "torre da fome", prendendo também, na mesma cela, os filhos e os netos de Ugolino. Meses depois, os pisanos lacraram a torre e atiraram a chave no rio Arno. Em poucos dias, todos morreram.

²⁴ "Saímos por ali, a rever estrelas". (vol. I, p. 230).

“abismo”, desprovidas de anseio; a duração de sua dor, imutável e eterna, está em proporção com a eternidade da glória de Deus. Essa é a penalidade dos condenados àquele lugar, ou melhor, ainda, se os tormentos das almas tivessem uma duração limitada, ainda que fossem mil anos, haveria para elas certo conforto. As almas, no Inferno, não possuem história; permanecem em uma condição de culpa, manifestada na punição e na sua condição eterna. Nesse lugar, a força positiva e beatificante de Deus inexistente, no entanto, Deus se manifesta no Inferno com a sua ordem e justiça. Os atos dos condenados dirigem-se para o vazio; são atos sem objetivo.

A estrutura segundo a qual o mal é ordenado constitui-se, no Inferno, o primeiro sinal evidente de punição. Conforme Luperini, o Inferno é concebido com todo o rigor estrutural e geométrico, modo pelo qual a sua grandeza penetra nessa parte distante do universo. A variedade dos cenários infernais é violenta e brusca entre um círculo e outro. (1989, p. 06). Ainda no dizer de Luperini, no plano artístico, os violentos contrastes dos ambientes criam uma profunda cenografia pensada por Dante, e que correspondem a dissonâncias igualmente calculadas e violentas. (*Op. Cit.*).

O léxico e o estilo alternam o registro trágico conforme podemos ver nos versos que relatam a dramática cena de Ugolino e o bispo Ruggieri:

La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator forbendola a`capelli
del capo ch'elli avea di retro guasto²⁵. (*INF. XXXIII, 1-3*).

Ugolino ergue a cabeça do traidor e mostra o seu crânio, que é dilacerado, fazendo dos cabelos de Ruggieri uma espécie de guardanapo. A capacidade

²⁵ “A boca levantou do vil repasto
aquela alma, limpando-a no cabelo
do crânio que ela havia por trás já gasto” (vol. I, p. 217).

expressiva de Dante dá, no *Inferno*, provas ainda mais elevadas do seu plano poético e corresponde a uma fase de insuperável riqueza e variedade estilística, especialmente nesse canto, no qual foi induzido a fazer uso de registros baixos de intensa violência expressionista, com a introdução de um léxico coloquial para concretizar e expressar aquela realidade infernal. A par disso, segundo Auerbach,

o rigor da estrutura métrica, em que sentido e ritmo se fundem, permitiu a Dante empregar um recurso estilístico tremendamente eficaz por ser incomum e à primeira vista em contradição com as regras vigentes, em momentos de maior efusão de sentimentos (1997, p. 211).

O episódio do conde Ugolino é um exemplo disso, nele ha uma riqueza que corresponde a variedade narrativa, mais viva e dramática que nos cantos antecedentes.

É também relevante a questão do relacionamento conflituoso de Dante com as almas que encontra: ele interage com os condenados, obrigando-os a manifestar de forma trágica e exasperada o aspecto essencial da própria existência, quase sempre coincidente com o próprio pecado. Nesse confronto, Dante se coloca por vezes como antagonista.

Luperini (1989, p. 06) considera outro elemento a ser observado no *Inferno*: a relação entre os elementos materiais da construção fantástica e as particularidades que a contradizem, ou seja, a imortalidade das almas da qual a fisicalidade foi somente aparente e que não impediu o personagem Dante de tocá-las ou de ser pego pelo braço por Virgílio; e ainda, a escuridão infernal, que possibilitou a Dante ver os detalhes que o rodeava.

Essas observações, ainda segundo Luperini, já foram motivo de crítica por parte dos estudiosos da *Divina Comédia*, mas em nome da poesia, foram superadas. Basta, pois, considerar a sobrenaturalidade da viagem, concedida pela Graça Divina a Dante,

como doação particular e milagrosa. Não há contradição, por isso, em aceitar nesse mundo definitivo a possibilidade de ser conhecida e descrita pelo poeta como sinal coerente a Graça que acompanhou a viagem de Dante-personagem para que pudesse testemunhar aos homens a sua experiência.

Nesse sentido, abandonar o mundo escuro e encontrar a luz era escopo do personagem Dante. Ele mesmo, nos primeiros versos do Inferno informou que se encontrava perdido em uma floresta escura, que poderia representar o estado de vício e ignorância do homem:

mi ritrovai per una selva oscura,
chè la diritta via era smarrita²⁶. (*INF.* I, 2-3).

Segundo os comentários de Fallani e Zennaro, a *selva oscura* poderia representar a selva do mal, ou o mundo decadente, em desordem moral e civil. (1993, p. 31). O Inferno da *Divina Comédia* representaria, pois, a perda do poder de escolha; é o abismo em que vivem todos os que se submetem às paixões terrenas. Nele foram atirados os covardes, os luxuriosos, os fariseus, os hipócritas, os fraudulentos, os traidores. Nas palavras de Marco Lucchesi, "tudo no Inferno sublinha a noite da alma: a selva escura do pecado e dos suicidas, as palavras da porta, a ausência das estrelas, as tochas nos muros da cidade de Dite, perda de Deus, dor imensa". (1994, p. 35)

²⁶ "Fui me encontrar em uma selva escura: estava a reta minha via perdida". (vol. I, p. 25).

Capítulo 2

O LIMBO

“[...] mas suspensas no ar, são abertas ao sopro do vento ligeiro”. (VIRGILIO).

Dante falou sobre o Limbo mais explicitamente no Canto IV do *Inferno*, esse lugar intermediário, destino final do homem que não é digno do Paraíso e nem merecedor das torturas físicas infernais. Ao longo desse capítulo, tratarei do Limbo da *Divina Comédia*, buscando uma possível definição e compreensão do seu conceito enquanto lugar de destino de uma categoria de almas, sua natureza e concepção, e como ele aparece no poema de Dante.

Ainda que nunca tenha sido definido como dogma, em séculos passados, os teólogos consideraram a possibilidade da existência do Limbo¹. O que é o Limbo? Um lugar no céu? No inferno? Um ensinamento da catequese católica do lugar para onde iriam os que morriam sem ser batizados? O que ele representa? Um estado de alma ou uma condição psíquica? Ou seria uma experiência possível que pertenceria à outra vida?

Embora não tenha sido nomeado limbo, desde o Antigo Testamento há referência sobre um lugar intermediário entre o Céu e o Inferno, no qual permaneceram os justos

¹ O *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* traz a definição de Limbo como: “orla, rebordo, lugar onde ficam as almas, segundo a crença cristã, estão as crianças mortas sem batismo ou a dos justos falecidos antes da vinda de Cristo”. No *Dicionário Aurélio* encontramos a definição de limbo, como sendo: “(rel.) um lugar em que, segundo a crença cristã, estão as almas das crianças mortas sem batismo ou que estavam as dos justos falecidos antes de Cristo”. Outro Conceito aparece na *Enciclopédia Brasileira de Consultas e Pesquisas*, na qual o Limbo é o “termo consagrado pelos teólogos para significar lugar em que estiveram as almas dos Santos Patriarcas e de todos os Justos até a Ressurreição de Jesus Cristo, que as livrou daquele tenebroso cárcere e as fez gozar da sua gloriosa vista” e cita ainda a mesma enciclopédia: “A palavra limbo não se encontra no Sagrado Texto e não se conhece quem, entre os padres e teólogos, foi o primeiro que fez uso dela”.

que morreram antes de Cristo e dele saíram redimidos após a ressurreição do Salvador: “[...] aquele povo a quem foram dados os testamentos e as promessas do qual nasceu Cristo, os patriarcas, um povo caríssimo”. (CONCÍLIO VATICANO II, 1981, p. 57). A Bíblia não fala em Limbo, fala em “sheol” e, freqüentemente, em “inferno”. Nas notas do Canto IV do *Inferno* da *Divina Comédia*, está citado que o vocábulo limbo entrou em uso depois de Pedro Lombardo² como tradução mais aceitável e menos equivocada do hebraico “sheol”; na versão grega da *Bíblia*, “hades”; e “inferno” na versão latina.

Ainda no que se refere ao Limbo, Chevalier e Gherbrant, no *Dicionário dos Símbolos*, explicam que a idéia do limbo foi retomada no cristianismo para designar o lugar para onde descem as almas das crianças mortas sem batismo, onde não sofrem as conseqüências do pecado original; também é o lugar que seria reservado às almas de adultos que teriam vivido em conformidade com a lei natural e que, por não terem a graça sobrenatural, seriam privados da beatitude eterna. Mas essa idéia, controvertida no próprio seio da Igreja Católica, não se impõe à fé dos cristãos com uma clareza perfeita. (1993, p. 548).

Segundo os religiosos³, ouvidos sobre o tema, o Limbo entrou a fazer parte da catequese da Igreja com Santo Agostinho, bispo de Hipona, a partir do quarto século. Para esse santo, o batismo significa o meio pela qual o cristão alcança a salvação. Através desse sacramento, o batizado purifica-se, livrando-se do pecado original. Ainda de acordo com Santo Agostinho, é artigo de fé de que todas as almas que partem

² Pietro Lombardo - (morreu em Paris em 1160). É o autor de uma extensa obra de comentários sobre os textos da patrística, abordando os temas mais importantes para o doutrinamento cristão.

³ Dentre eles, posso citar Dom Antonio Possamai, bispo da Diocese de Ji-Paraná, e Frei Fidêncio Vanboemmel, OFM, frade franciscano, especialista em espiritualidade franciscana e mestre em Teologia Espiritual.

deste mundo em estado de pecado não podem ter a visão beatífica, e que o estado de pecado original não permite nem mesmo a purificação no Purgatório.

Santo Agostinho afirmava que se uma criança morresse sem ser batizada, seu destino era o Limbo e, se batizada e falecesse antes da idade da razão, iria diretamente para o Céu. “Por isso o batismo se ordena à completa profissão de fé, à íntegra incorporação no instituto da salvação tal como o próprio Cristo o quis e a total inserção na comunhão eucarística”. (CONCÍLIO VATICANO II, 1982, p. 330).

Na Idade Média, apareceu citado por São Tomás de Aquino, para quem era também a representação de um lugar que evitava aos inocentes mortos sem batismo as penas infernais, o limbo das crianças. O santo fez alusão também ao limbo dos adultos, um local destinado aos patriarcas bíblicos que não conheceram a fé em Cristo, mas que tiveram a esperança da sua vinda⁴. (1996, 651).

Atualmente o vocábulo Limbo, no que se refere ao aspecto doutrinário, vem assim definido: “na religião cristã, morada das almas que, não tendo cometido pecado mortal, estão afastadas da presença de Deus, por não haverem sido remidas do pecado original pelo batismo (como, p.ex., as almas ditas justas que viveram antes do advento do cristianismo)”⁵. Outra definição encontrada faz referência à fé católica no que concerne ao termo: “Limbo, na concepção teológica do catolicismo, é o lugar e o estado privado de pena, mas também da visão beatífica de Deus, no qual são encontradas as almas dos defuntos que não haviam recebido o batismo, e que se encontram então ainda na condição do pecado original; na concepção de Dante do além-túmulo, o primeiro círculo do Inferno”⁶. (DEVOTO & OLI, 2004).

⁴ Fausto Montanari. “Limbo”. (*ED*, Vol. III).

⁵ Cf. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

⁶ “Limbo, nella concezione teologica del cattolicesimo, il luogo e lo stato privo di pena ma anche della visione beatifica di Dio, in cui vengono a trovarsi le anime dei defuntiche non hanno ricevuto il battesimo, e che si trovano quindi ancora nella condizione del peccato originale; nella concezione dantesca dell'aldilà, il primo cerchio dell'Inferno.” Cf. *Dizionario della Lingua Italiana*. Disponível em meio eletrônico.

Em outra definição, encontramos que “Limbo, segundo a Teologia Católica, é o lugar das almas dos que morreram e carregam somente a culpa do pecado original, especialmente das crianças não batizadas. Figurativamente, poderia significar uma condição ou situação não exatamente definida”⁷.

A teologia tradicional reserva o Limbo às personagens do Antigo Testamento, libertadas pelo Cristo ressuscitado. Segundo a *Bíblia*, seria um local destinado “às almas dos justos nascidos antes da vinda de Cristo que prestaram culto a Deus”⁸. O *Limbus Patrum* ou Limbo dos patriarcas representava o lugar temporário para eles que, apesar de livres dos pecados estavam excluídos da visão beatífica até a ascensão triunfante de Cristo ao Céu. A crença no *Limbus Patrum* era corrente entre os judeus no tempo de Jesus, e a tradição patrística também suporta inequivocamente sua existência. Ainda, segundo Fausto Montanari, o Limbo dos patriarcas era temporário, até que Cristo conquistasse a graça necessária na cruz, para salvá-los plenamente. Já o das crianças mortas sem batismo era definitivo. (1996, p. 651).

Há que se considerar que, de acordo com a pregação da Igreja Católica, antes da vinda de Cristo ao mundo, todos estavam ainda em estado de pecado - o pecado original. Este contaminou a humanidade desde a queda de Adão e Eva e não poderia ser removido, uma vez que a graça de Deus ainda não tinha sido conquistada e merecida por Jesus em seu sacrifício na Cruz. Não havia, portanto, perdão dos pecados. Mesmo os bons, os justos, não desfrutariam, após a morte, da visão beatífica, não poderiam ir para o céu, uma vez que estavam em pecado. Ainda que marcados pelo pecado original, alguns personagens bíblicos ansiavam pela vinda do Messias, um Salvador e, desta maneira, comportavam-se com obediência, isto é, procuravam

⁷ “Limbo : Nella teologia cattolica, soggiorno delle anime di coloro che sono morti portando la sola colpa del peccato originale, spec. dei bambini non battezzati. (fig.) Condizione, situazione non esattamente definita”. Cf. *Enciclopedia Encarta*, disponível em CD-rom.

⁸ Cf. *Rm.* 9, 4-5.

acreditar em Deus. O *Antigo Testamento* faz referência a esses homens e mulheres piedosos - Noé, Melquisedeque, Abraão, Isaac, Jacó, Moisés, Samuel, Davi, Aarão, Sara, Rute, Jó, Judite, Josué, Sansão, Gedeão, Jonas, Isaías, Elias, Eliseu, Jeremias - que, por sua piedade, movida pela fé e, sobretudo, pela virtude teologal da esperança, não estavam sujeitos à pena de sentidos.

Os justos esperavam pela vinda do Salvador nesse lugar intermediário, no qual não sofriam, mas, por outro lado, também não desfrutavam da visão de Deus. No Credo Apostólico, existe a expressão “desceu à mansão dos mortos” e, em outra tradução, “desceu aos infernos”, com isso pode-se inferir que Jesus foi ao Limbo dos Patriarcas, lugar onde estavam os homens justos do *Antigo Testamento*, e os resgatou. No dizer do *Catecismo da Igreja Católica*, esse fato pode significar o Cristo que eles esperavam e por cuja esperança foram salvos da pena do dano⁹. Pela crucificação de Jesus, foram-lhes redimidos os pecados, possibilitando que fossem para o céu. Os “caídos em Adão, não os abandonou, oferecendo-lhes sempre os auxílios para a salvação, em vista de Cristo, o Redentor” conforme vem citado no *Compêndio do Vaticano II*. (1982, p. 40). Quando Jesus consumou a redenção, desceu ao Limbo para levar consigo as “almas dos justos que lá estavam, a fim de que entrassem com Ele no Paraíso”¹⁰. (IGREJA CATÓLICA, 1993, p. 181) A existência do *Limbo Patrum*, ao que parece, é artigo de fé, está no Credo e faz parte da doutrina da Igreja Católica¹¹.

Embora não chegasse a ser considerado dogma pela Igreja, a idéia do Limbo foi concebida para salvaguardar a necessidade do Batismo para a salvação, uma vez que

⁹ A condenação, segundo explica Silvio Pasquazi, acarreta duas penas: a pena dos sentidos – fogo e dor; e a pena do dano – separação eterna de Deus. Os condenados ao Inferno, sofrem as duas; já os destinados ao Limbo, não sofrem a pena dos sentidos, somente a pena do dano. (ED, 1996, p 183).

¹⁰ Cf. *Catecismo da Igreja Católica*. Este é o último catecismo publicado, dito também Novo Catecismo, aprovado pelo Papa em 11 de outubro de 1992, e editado no Brasil, em 1993.

¹¹ Nas pesquisas realizadas sobre a palavra limbo, são mencionadas as crianças mortas sem batismo, porém o Catecismo da Igreja Católica não fala do Limbo das crianças, mas explica que pelo que se refere aos infantes, a Igreja só pode confiá-las à misericórdia divina, como faz no rito das exéquias por elas. (1993, p. 350).

se concilia com a vontade de Deus de que todos cheguem à beatitude celeste¹². Desde a teologia de Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, o Limbo é o destino encontrado para as crianças que morrem anteriormente ao batismo. Segundo eles, em virtude do pecado original, elas estão privadas da plena alegria da visão de Deus, face a face, mas desfrutando uma felicidade natural. A Igreja Católica da Idade Média assumiu essa teologia.

Embora as argumentações da Igreja a respeito das questões abordadas sejam consoladoras e dignas de crédito, ressalta-se que ela mesma, no decorrer dos séculos, não firmou precisamente o caminho da salvação a ser percorrido pelas pessoas mortas sem o batismo, particularmente em relação às crianças. Dentro disto, vale lembrar não ter sido por acaso que a questão permanecesse incerta nas Escrituras.

Na idéia do Limbo católico existe, embora veladamente, o problema das crianças mortas sem serem batizadas, já que na concepção eclesiástica, não existe salvação sem o batismo. Para a Igreja um paradoxo: a verdade proposta por Deus quer a salvação de todas as suas criaturas e, ao mesmo tempo, nega aos inocentes herdeiros do pecado original, a felicidade eterna. Há, por isso, um lugar intermediário, no qual permanecem eternamente, desfrutando de uma “certa felicidade” da qual não se compreende bem a qualidade e a consistência. Portanto, o plano da salvação transcende, está nas mãos de Deus e, conforme a Bíblia, Jesus expressa que quer a salvação de todos, sendo mais explícito com relação ao seu afeto especial pelas crianças: “deixai as crianças virem a mim, não as impeçais¹³”. No entanto, deve existir o compromisso ante a Sua proposta no que se refere ao Sacramento do Batismo, pois, o plano Deus sobre a salvação, estende-se a toda humanidade: para os que buscam o Criador com o coração sincero e tentam seguir os seus ensinamentos, sempre haverá

¹² Cf. *1Tm* 2,4.

¹³ Cf. *Mc.* 10,14

a possibilidade de alcançar a Graça Divina. O batismo é parte integrante da mensagem cristã, de escolha de vida, da intensidade do perdão de Cristo. O batismo de uma criança é sinal da vontade de Deus em manifestar que cada ser humano recém-nascido é objeto do chamamento divino. (IGREJA CATÓLICA, 1993, p. 34).

A Igreja, durante o curso de sua história deparou-se com uma infinidade de conjecturas acerca do caminho que teria sido, ou que será percorrido pelas almas pagãs ou inocentes até a eternidade. A fidelidade à missão de vida e de servir até ao fim faz com que todos participem da beatitude. Com relação ao local para onde vão as almas que morrem sem o batismo, a Igreja não estabeleceu um conceito claro ou uma regra bem definida sobre o assunto. Mas embora não exista, nas Sagradas Escrituras, alusões explícitas sobre o Limbo, ao contrário de referências claras à existência do Inferno e do Céu, o tema¹⁴ sempre foi motivo de preocupação por parte das autoridades da instituição.

¹⁴ O assunto do Limbo tem sido veiculado muitas vezes através da mídia popular, como é o caso da *Revista Época* na edição de número 399, datada de 05/01/2006, quando publicou que o atual papa, Bento XVI, criou uma comissão de teólogos para estudar o fim do Limbo, a moradia das almas não-batizadas. Ao que tudo indica, uma das resoluções do já citado sumo pontífice é reduzir o número de degraus entre o Céu e o Inferno. Durante os mais de vinte anos em que atuou como presidente da Congregação para a Doutrina da Fé, o então cardeal Ratzinger aproveitou a oportunidade para anunciar que o Inferno não é somente uma metáfora, mas o endereço final de boa parte da humanidade. Ao coordenar a nova versão do Catecismo, ele reforçou também a idéia do Paraíso e sua ante-sala, o Purgatório, onde almas com pecados menores são purificadas antes de chegar à presença de Deus. No fim de dezembro de 2005, porém, o papa convocou uma comissão de trinta teólogos que deve abolir um dos andares do edifício celeste - o Limbo. Na tradição católica, é ali que ficam as almas de crianças, bebês e fetos que morrem sem o batismo. E, por extensão, os homens de bem que viveram na Antigüidade, antes da vinda de Jesus. Para os teólogos, no entanto, o conceito sempre foi problemático, afinal, implica que algumas almas, independentemente de cometer qualquer pecado, não terão nenhuma chance de chegar ao Paraíso. Em 1984, ainda cardeal, Ratzinger disse que a teoria era insatisfatória e deveria ser abandonada. O novo Catecismo exclui a palavra Limbo e diz apenas que crianças não-batizadas são confiadas à misericórdia de Deus. A comissão do Vaticano ao que tudo indica dirá que o destino das pequenas almas é o Paraíso. Também o *Correio do Povo*, Porto Alegre, 21-04-07, em matéria intitulada *Igreja abole o limbo e bebês vão ao paraíso*, tratou do assunto do Limbo Cristão, afirmando que os teólogos do Vaticano decidiram após meses de trabalho que o limbo não existe e que as crianças mortas sem o sacramento do batismo vão direto para o paraíso. Em documento com o consentimento do papa Bento XVI, a Comissão Teológica Internacional do Vaticano concluiu que há 'bases teológicas e litúrgicas sérias para se esperar que, ao morrer, os bebês não batizados sejam salvos'. O parecer contraria séculos de crença na existência do limbo, um lugar entre o inferno e o paraíso. Deus é misericordioso e 'quer que todas as crianças sejam salvas', consideraram os teólogos. Mas eles ressaltaram que o parecer se baseia mais numa esperança do que numa certeza.

2.1 O Limbo de Dante

Um fato é o discurso sobre a temática do Limbo que acompanha a história da Igreja e que em nenhum momento foi dogma de fé; outro fato é como Dante utilizou o saber e a tradição medieval na linguagem literária com um sentido bem mais amplo e criativo. O Limbo de Dante situa-se na entrada do Inferno, nas bordas, na zona marginal, na outra margem do rio Aqueronte:

Cosí si mise e cosi mi fè intrare
nel primo cerchio che l'abisso cigne¹⁵. (*INF. IV*, 23-24).

Tendo já ultrapassado as portas do Inferno e o círculo dos ignavos, “estes, por apatia ou por serem vis, nunca haviam tomado partido ou feito escolha alguma”¹⁶, os personagens chegam à entrada do Limbo, à margem do rio Aqueronte. Ao estrondo de um trovão, Dante desperta, encontrando-se ainda às bordas do abismo, e assim Dante descreveu tal fato:

Ruppemi l'alto sonno ne la testa
un greve truono, sí ch'io mi riscossi
come persona ch'è per forza desta;
e l'occhio riposato intorno mossi,
dritto levato, e fiso riguardai
per conoscer lo loco dov'io fossi¹⁷. (*INF. IV*, 1-5).

¹⁵ “E ao círculo primeiro proceder me fez, que o abissal poço rodeia”. (vol. I, p. 44).

¹⁶ Cf. Sermonetti, “di quanti, cioè, per apatia e viltà, non hanno mai preso partito, rischiato una scelta”. (2003, p. 61).

¹⁷ “Rompeu o profundo sono em minha mente um trovão que me fez estremecer como quem é acordado bruscamente; e, com o olhar repousado, a volver em torno atento, buscava os sinais do lugar que eu queria reconhecer”. (p. 43).

Num improviso, não devido a um fato meteorológico, mas de verdadeiro e próprio ‘efeito especial’, o viajante é despertado. A força do estrondo o faz recuperar a consciência. Ele se levanta e olha atentamente a sua volta em busca de sinais que lhe permitam reconhecer o ambiente. O poeta relata que o despertar ocorreu de forma violenta - *come persona ch'è per forza desta* (v. 3) – utilizando-se do símile¹⁸. Acerca desse episódio e do emprego da comparação para explicar tal fato, Arrigoni, em tese inédita sobre o símile, afirma que

um forte trovão, provoca a reação de Dante, que desperta. De que maneira? Como alguém que é tirado do sono de forma improvisa ou abrupta. Assim a comparação traz o leitor para dentro da sensação, pois cada um de nós já passou pela experiência e, portanto, é capaz de saber como é. (2001, p. 72).

O símile, dessa forma, confronta fatos, qualidades ou ações, e seu uso é recorrente ao longo dessa obra, embora no canto em questão o seu uso tenha somente um registro para descrever como Dante despertou. Na perspectiva do símile e de outros recursos estilísticos utilizados pelo poeta, Auerbach afirma que

Dante demonstra tal segurança no tratamento inusitado de recursos tradicionais, empregando-os aqui e rejeitando-os mais adiante, transformando-os depois, em coisa inteiramente diversa, que se poderia talvez, dizer que, com Dante, uma outra, segunda, natureza surgiu do solo dos recursos estilísticos tradicionais. (1997, p. 206).

¹⁸ Para definir o símile valho-me dos autores que seguem: MOISÉS, M. 1995, p. 477: “Símile: Latim *simile(m)*, coisa semelhante. Figura de pensamento, até certo ponto sinônimo de comparação, o símile dela se distingue na medida em que se caracteriza pelo confronto de dois seres ou coisas de natureza diferente, a fim de ressaltar um deles (...)”. ARRIGONI, M.T., 2001, p. 57: “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.” e “...a diferença, a mais explícita, entre o símile e a metáfora: a presença no símile de uma partícula comparativa.”

Ainda no que se refere ao episódio, Sapegno explica que é possível ver no adormecer e no despertar do peregrino duas manifestações da Graça Iluminante, a qual primeiramente absorve o desejo do poeta e depois o desperta na condição de julgar retamente os próprios pecados. O personagem foi tolhido pelo sono, ou seja, a condição para poder encontrar-se novamente no caminho da verdade será o abandono dos sentidos. O sono pode ser visto como a porta de entrada para o reino desconhecido e morada dos espíritos fantásticos e maléficos. O peregrino se eleva do sono para que ele possa ser mensageiro da esperança de salvação.

Essa situação é consequência do ocorrido um pouco antes, e que está narrado nos versos finais do canto precedente:

che balenò una luce vermiglia
la qual mi vinse ciascun sentimento;
e caddi come l' uom cui sonno piglia¹⁹. (*INF.* III, 134-136).

Um relâmpago vermelho faz o poeta perder os sentidos e cair como alguém que é tomado pelo sono. Observa-se, novamente, o símile para ilustrar o seu desfalecimento, no momento que antecede a passagem do poeta do rio Aqueronte, “a ação causada pelo trovão e a ação de acordar são retomadas no símile breve, que se encontra em paralelismo de oposição com o último terceto do canto anterior. No fim do terceiro canto, cujo verso final é “e caddi come l'uom che sonno piglia”, Dante-personagem havia desmaiado, ação que se reverteu pelo efeito do trovão”. (ARRIGONI, 2001, p. 148).

¹⁹ "Surgiu, de um clarão rubro acompanhado, que me tolheu de todo sentimento. E caí, como em sono derribado". (vol. I, p. 41).

Nesse caso, o sono do poeta é o instrumento de seu transporte e a passagem pelo rio Aqueronte se dá de modo sobrenatural. O poeta não especifica de que maneira chegou ao Limbo:

Vero è che 'n sul la proda mi trovai
de che la valle d'abisso dolorosa
che 'ntrondo accoglie infiniti guai²⁰. (*INF.* IV, 7-9)

Às bordas do Limbo, definido como um profundo vale doloroso, chegam os dois poetas e Dante utiliza uma perífrase para indicar que há no Inferno um sofrimento eterno - *che 'ntrondo accoglie infiniti guai* (v. 9) – Dessa maneira, entre o abandono dos ignavos do terceiro canto e os redemoinhos de vento que nunca cessam, do Canto V, o Limbo insere uma pausa de reflexivo silêncio e de resignada tristeza, uma vez que o desespero e os gritos dos condenados começam a ser ouvidos somente no círculo dos luxuriosos. (SAPEGNO, 1967, p. 41). Também de acordo com o que nos é narrado, a borda do Inferno caracteriza-se pela escuridão:

Oscura e profunda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discernea alcuna cosa²¹. (*INF.* IV, 10-12).

A cavidade infernal era negra, profunda e enfumaçada, mesmo que o poeta tentasse visualizá-la não conseguia distinguir nada. Sobre isso se expressa Sermoni, ao comentar o Canto IV: “Na outra borda do Aqueronte, por mais que aguice a vista, para descortinar as trevas brumosas, que transpiravam da cratera, reservatório de

²⁰ “É que estava nas bordas abissais desse profundo fosso doloroso que acolhe o eco de infinito ais”. (vol. I, p. 43).

²¹ “Tão escuro era aquilo nebuloso que, por mais que eu fincasse o olhar a fundo, o que visse restava duvidoso”. (vol. I, p. 43).

infinitos gemidos, Dante não distingue nada”²². (2003, p. 75). O Inferno é tenebroso, nele se enfatiza a falta de luz. Em um sentido moral, é um lugar privado de Deus e, essa luz divina, ao que parece, penetra em quem é digno de Graça e conhece a perfeição e a verdade.

Prosseguindo a caminhada pelo vale infernal, Virgílio convida Dante a segui-lo:

“Or discendiam qua giú nel cieco mondo”,
cominciò il poeta tutto smorto.
“Io sarò primo, e tu sarai secondo”
E io, che del color mi fui accorto,
dissi: “come verrò, se tu paventi
che suoli al mio dubbiare esser conforto?”²³. (*INF. IV*, 13-18).

Virgílio, aparentemente receoso, oferece-se para ir à frente, e pede que seu discípulo o siga: *discendiam qua giú nel cieco mondo* (v. 13). Naquele momento, a escuridão deixa transparecer a palidez no rosto de Virgílio que é notada por Dante, e que o questiona acerca dessa aparente hesitação. A perturbação do mestre é um sinal de aflição, pois Virgílio é habitante do Limbo, é conhecedor daquela realidade e condive o sentimento das almas sofredoras:

Ed elli a me: “L’ angoscia de le genti
Che son qua giú, nel viso mi dipigne
Quella pietà che tu per tema senti.”²⁴ (*INF. IV*, 19-21).

²² “Sull’altra sponda, per quanto aguzzi la vista [...] a scrutare la tenebra brumosa che traspira dallo sconfinato cratere, serbatoio di gemiti infiniti, Dante non distingue nulla”.

²³ “Vamos descer agora ao cego mundo, disse o guia, posto em certo turbamento, serei primeiro e tu serás segundo E eu, que à sua palidez estava atento Tornei: Comei irei eu se tu hesitas Que sóis aos meus receios dar alento?”. (vol. I, p. 43)

²⁴ “E ele: A angústia das gentes derrelitas que aqui estão é que o rosto me ensombreira de piedade, que medo tu acreditas” (vol. I, p. 44).

Nas palavras de Virgílio é a angústia daquela gente a causa do seu turbamento, e não o medo. Depois da explicação, os poetas se aviam, descendo sempre mais o abismo infernal e notam que o choro lastimoso não mais se ouve:

Quivi, secondo che per ascoltare,
non avea pianto mai che di sospiri
che l'aura eterna facevan tremare²⁵. (*INF. IV, 25-27*).

No local não há pranto, só suspiros ecoam. Essa manifestação de dor expressa em suspiros que faz tremer a atmosfera, é consequência da condição de almas conscientes do seu destino por serem privadas da visão de Deus. Nesse sentido as almas do Limbo anseiam sem esperança. Nele não há sofrimento físico, e nele Dante suscitou somente a pena do dano. O suspiro das almas materializa o desejo não realizado, ou seja, a pena mais atroz nasce da contínua meditação sobre o próprio estado, tomado também por muitos como a ausência eterna da Graça Divina. Em todo o mundo infernal representado por Dante, parece ser o Limbo o lugar em que o sentido de eternidade esteja mais tragicamente presente, (FALLANI *et al*, 1994, p. 52). É verdade que ali Deus não era visto como no canto precedente, na forma de justiça “reparadora” dos pecadores, mas nos suspiros que faziam tremer a atmosfera, Ele estava presente como um bem inatingível. O tom desses versos tinha a sua motivação: nesse distanciamento de Deus, não desejado, não escolhido, mas aceito como um destino. As almas do Limbo, pois, frente ao mistério curvam-se e se recolhem em um submisso meditar. O personagem Dante manifesta a sua angústia por conta da sorte dos condenados àquele lugar e, à medida que caminha, a palavra vai se resignando, somente suspiros são ouvidos, ou seja, não existe o martírio físico:

²⁵ “Sons aqui eu não pude perceber de pranto, só suspiros, mas bastantes para aquela aura eterna estremecer”. (vol. I, p. 44).

ciò avvenia di duol sanza martíri
ch'avean le turbe, ch'eran molte e grandi,
d'infanti e di femmine e di viri²⁶. (*INF.* IV, 28-30).

O peregrino vê homens, mulheres e crianças sofrendo sem dor física. Parece ser essa a característica principal das almas do Limbo: o suspiro como forma de manifestação de sua condição - de jamais chegarem ao Céu. Nesse sentido, Croce afirma que “[...] com a descida no Limbo, aonde são relegados aqueles que não foram batizados ou não conheceram o verdadeiro Deus, não sofrem suplícios exteriores, mas se consomem com uma pena de fato interior, um perpétuo desejo, sem a luz da esperança”²⁷.

Há que se considerar que às crianças, às mulheres e aos homens bons não lhes foram dadas escolhas: as primeiras morreram sem serem batizadas, fato este que não dependeu delas; os homens e as mulheres não conheceram a Deus ou o conheceram de forma imprecisa, de tal modo que não puderam vivenciar a sua fé.

Por isso, as almas do Limbo permaneceram em tal condição caracterizada de um profundo senso de carência e de modo confuso, o não saber o que lhes faltou para chegar ao Céu, no dizer de Silvio Pasquazi é “uma espécie de dúvida existencial”²⁸ que as acompanha. (1996, p. 183).

²⁶ “Só mágoa era, sem penas torturantes,
que fazia a turba imensa suspirar
de homens, de mulheres e de infantes”. (vol. I, p. 44).

²⁷ “(...) con la discesa nel Limbo, dove sono relegati coloro che non ebbero battesimo o non conobbero il vero Dio, e vi soffrono non supplizi esteriori ma una pena affatto interiore, vi si struggono in un perpetuo desiderio senza lume di speranza.” (1948, p. 70). “

²⁸ Pasquazi, S. “Uma sorta di scacco esistenziale”. (*ED*), vol. II. p. 183).

Em conexão com esses aspectos – o suspiro e falta de fé - Virgílio, em seu diálogo com Sordello²⁹, no *Purgatório*, no Canto VII, retoma o Limbo:

Luogo è la giú non tristo di martíri
ma di tenebre solo, ove i lamenti
non sonan come guai, ma son sospiri
Quivi sto io con i pargoli innocenti
dai denti morsi de la morte avante
che fosser da l' umana colpa essenti;
quivi sto io con quei che le tre sante
virtú non vestiro, e sanza vizio
conobber l' altre a seguir tutte quante.³⁰ (*PURG.* VII, 28-36).

Virgílio explica que se encontra em lugar sombrio, desprovido de martírio, onde o lamento é traduzido em suspiros. O mestre relata que com ele estão os virtuosos que não propagaram a Fé Cristã e as crianças que foram levadas cedo pela morte, estas, no dizer do guia, poderiam ter sido isentas de sua pena. Nas palavras de Virgílio, vemos a confirmação da condição das crianças que morreram antes de receberem o batismo e que, por isso, não estão libertas do pecado original: *che fosser da l' umana colpa essenti* (v. 33), e a dos adultos que, por sua vez, não viveram as virtudes “que são dadas por Deus com a graça santificante”³¹ - a fé, a esperança e a caridade – virtudes teológicas e é sobre isso que Virgílio continua explicando:

²⁹ Sordello nasceu em Mântua, era um trovador da segunda metade do segundo século. Viveu durante muito tempo na corte de Ferrara e Verona. Foi preso e libertado, morreu em 1269. Na *Divina Comédia*, ele aparece no Antepurgatório, no grupo dos mortos violentamente.

³⁰ “Não é de penas lá nosso retiro,
mas só de escuridão, onde o lamento
não como grito soa, mas só suspiro.
De todo infante, é lá esse o lamento,
pelas garras da morte antes colhido
de poder ser de humana culpa isento;
e lá estou eu co' os que não têm vestido
as três santas virtudes, mas sem vício
as outras conheceram e as têm cumprido. “(vol. II, p. 50)

³¹ “Date da Dio stesso all'anima com la grazia santificante”. (FALLANI *et al*, 1994, p. 272).

“Io son Virgilio; e per null’ altro rio
lo ciel perdei che per non aver fé”³². (*PURG.* VII, 6-7).

Virgílio está ciente de sua condição: destinado eternamente ao Limbo, não por ter pecado, mas pela sua falta de fé. Daí vem possivelmente a palidez do poeta-guia, que Dante toma por medo, nos versos já mencionados. As almas do Limbo por não terem propagado a fé vivem, pois, nessa eterna condição de aspirar por Deus, sem jamais poderem ter esse desejo realizado, como vimos o próprio Virgílio declarar:

non par che ti facesse ancor fedele
la fede, sanza qual ben far non basta.”³³ (*PURG.* XXII, 59-60).

Virgílio expressa que a condição necessária para ascender à beatitude é exclusivamente a fé. Praticar o bem, fazer boas ações, afastar-se do pecado, não é suficiente, é preciso vivenciar essa virtude teologal, enfatizada nos versos como elemento de salvação.

Retomemos a leitura do Canto IV no momento em que Virgílio explica ao discípulo por que as almas são destinadas ao Limbo:

[...] tu non dimandi
che spiriti son questi che tu vedi?
Or vo’che sappi, innanzi che piú andi,

³² "Eu sou Virgílio, e não por erros meus o Céu perdi, mas só por não ter fé". (vol. II, p. 49).

³³ "Co' a idéia de que fosses já senhor da Fé pra qual o bem-fazer não basta". (vol. II, p. 145).

ch'èinon peccaro; e s'elli hanno mercedi
Non basta, perchè non ebber battesimo,
ch'è porta de la fede che tu credi"³⁴. (*INF. IV*, 31-36).

Nos versos está a explicação de Virgílio sobre os espíritos que estavam vendo. O guia diz que aquelas almas não pecaram, e que se trata de gente que realizou boa obra em vida, mas não foi batizada. Virgílio enfatiza que o batismo é condição para a salvação.

Dante assumiu a mentalidade do Cristianismo medieval. A fé era considerada uma proteção contra o demônio e um dos meios de evitar o Inferno eram os sacramentos, especialmente o do batismo, que purificava o homem do pecado original. Os religiosos pregavam que o diabo nada podia fazer contra aqueles que acreditavam em Deus e o Canto IV enfatiza a questão do batismo como via de salvação. Dessa forma Virgílio continua explicando, à medida que percorrem a região do Limbo:

e se furon dinanzi al cristianesimo,
non adorar debitamente a Dio:
e di questi cotai son io medesimo.
Per tai difetti, non per altro rio,
semo perduti, e sol di tanto offesi,
che sanza speme vivemo in disio"³⁵. (*INF. IV*, 37- 42).

³⁴ “[...] Não te ouço perguntar que espíritos são esses que tu vê: eles, te explico antes de mais andar, não pecaram, mas não têm validade sem batismo, seus méritos, e isto faz parte dessa fé na qual tu crês”. (vol. I, p. 44).

³⁵ “E os que tenham vivido antes de Cristo não adoraram Deus devidamente, e eu dessa condição também consisto. Somos por essa causa, essa somente, perdidos, mas nossa pena é só esta: sem esperança ansiar eternamente”. (vol. I, p. 44).

Nas palavras do mestre, aqueles condenados viveram no tempo que antecedeu a Cristo, jamais tendo prestado culto a Deus; o próprio guia inclui-se como sendo um dos habitantes do Limbo. Embora fossem almas virtuosas, não tinham esperança de ascender ao Céu. Os não batizados e os infiéis eram torturados com o castigo de não terem seu desejo realizado. Diante do fato, temos a clareza do que representavam esses dogmas na Idade Média. Sem o batismo o destino era o Inferno, um lugar eterno para os que estavam em pecado.

Ainda de acordo com a religião católica, a salvação passa pela fé e por ritos, como o batismo. Dante reforçou essa idéia profética de salvação em que a religião católica é encarnada na imagem do Cristo ressuscitado e na crença à vida eterna. Nesse sentido, imprimindo um caráter divino à figura de Jesus, Dante expôs o apelo à salvação e à imortalidade.

O peregrino, por sua vez, está atento a tudo o que o mestre relata, sendo por isso tomado pela aflição:

Grand duol mi prese al cor quando lo 'ntesi,
però che gente di molto valore
conobbi che' n quel limbo eran sospesi³⁶. (*INF.* IV, 43-45).

O personagem sentiu-se angustiado, ao imaginar quantas pessoas valorosas estavam na situação desoladora do afastamento eterno de Deus. As almas do Limbo permanecem numa condição suspensa para sempre e, desse modo, não sofrem os castigos do Inferno e nem tampouco se lhes abre a porta do Céu. É “um desejo contínuo, mas ineficaz e eternamente igual o seu existir, porque são sabedoras da

³⁶ “Pena senti por sua palavra mesta, imaginando a gente de valor que nesse limbo assim suspensa resta”. (vol. I, p. 44).

existência de uma felicidade suprema que não possuem meios para alcançá-la”. (FALLANI *et al* 1994, p. 53).

Essas almas não se aquietam, porque são impelidas eternamente a desejar Deus, que a elas é negado. Parece ser esse o principal instrumento de tortura. Não sofrem a pena do sentido, mas parecem sofrer muito mais intensamente a pena do dano. Sobre isso Sapegno lembra que “não nutrem alegria, não são desesperadas e sabem que jamais chegarão ao Paraíso. (1967, p. 45)³⁷. Concordando com essa proposição, Pasquazi diz que no Limbo “existe um discurso particular” no que se refere à pena, na medida que o poeta ressaltou a pena do dano e não a do sentido, diferentemente dos outros cantos do *Inferno*. (1996, p. 184)³⁸.

Continuando o diálogo com Virgílio, Dante demonstra curiosidade sobre os patriarcas bíblicos, e quer saber do mestre o destino deles:

“Dimmi, maestro mio, dimmi signore”,
comincia' io per volere esser certo
di quella fede che vince ogne errore:
“uscicci mai alcuno, o per suo merto
o per altrui, che poi fosse beato?”³⁹ (*INF*. IV, 46-50).

De modo afetuoso, buscando uma confirmação de fé que vence todo o erro, Dante pergunta ao mestre se alguém já saiu do Limbo e foi levado ao Céu. Virgílio compreendendo as intenções do discípulo, responde:

³⁷ “Non hanno pene né allegrezze, e non sono del tutto disperate e non hanno speranza d' andare in Paradiso”.

³⁸ “Va fatto um discorso particolare”. (*ED*, vol. II, p. 183).

³⁹ “Dize-me, Mestre, dize, Senhor”,
Perguntei-lhe, buscando o meu sustento
Pra aquela fé que vence todo error:
Salvou-se alguém por seu merecimento
ou de outrem, sendo após beatificado” (vol. I, p. 45).

[...] “Io era nuovo in questo stato,
quando ci vidi venire un possente,
con segno di vittoria coronato.

Trasseci l’ombra del primo parente,
d’Abel suo figlio e quella di Noè,
di Moisè legista e ubidente;

Abraàm patriarca e Davíd re,
Israèl com lo padre e co’ suoi nati
E con Rachele, per cui tanto fé,
e altri molti, e feceli beati.

E vo’che sappi che, dinanzi ad essi,
spiriti umani non eran salvati”⁴⁰. (*INF. IV*, 52-63).

No dizer do mestre, havia pouco tempo que chegara àquele local quando um rei poderoso ali desceu: o Redentor usava o “sinal da vitória” na sua coroa e levou Adão, Noé, Moisés, Abraão, Davi, Israel, Raquel e outros escolhidos, do primeiro ao último homem do *Antigo Testamento*. E antes que essas almas fossem levadas, nenhuma outra havia alcançado a salvação, afirmou o guia. A descida de Cristo ao Limbo de Dante representa o encontro com os justos do *Antigo Testamento* que aguardavam num lugar sombrio a vinda do salvador e de sua redenção para serem libertados e levados ao Céu. Segundo Sapegno, Dante pensou provavelmente numa representação

⁴⁰ “Eu era ainda novo neste estado
quando aqui vi chegar alguém, potente,
de signos de vitória coroadado.
A alma do nosso primeiro parente
levou-nos junto com seu filho Abel,
Noé e Moisés legista e obediente,
Davi e Abraão patriarca e Israel
com seu genitor e os deles nados
e, por quem tanto labutou, Raquel;
e muitos mais, então beatificados.
Espíritos humanos antes dessa
una ocasião nunca foram salvados” . (vol. I, p. 45).

de um Cristo Triunfante, como aquele descrito nos quadros e mosaicos⁴¹ medievais, onde o filho de Deus aparece coroado por uma auréola⁴². (1967, p. 45).

Nesse sentido a descida ao Limbo representa, no âmbito da *Divina Comédia*, a verdade salvífica e dogmática descrita na obra de São Tomás de Aquino. Dessa maneira, o poeta possuía subsídios para concebê-lo, com liberdade de movimento, criando o Limbo sistemática e poeticamente não menor do que aquela de que usufruíram os pintores de mosaicos nas igrejas ou em ambientes litúrgicos, que propunham uma interpretação do mesmo. (FALLANI, 1976, p. 107).

Em outro momento da viagem, precisamente no Canto XX, do *Paraíso*, Dante trata do Limbo no diálogo com as almas abençoadas que formam a efígie de uma águia⁴³. Sapegno explica que, na figura da águia, a cabeça aparece de perfil, sendo visível um só olho. (1967, p. 246). As almas que formam essa águia são: Davi⁴⁴; o imperador romano Trajano; Ezequias, filho de Davi; o imperador Constantino; Guilherme II, rei da Sicília e da Puglia e, por fim, Rifeu, o defensor de Tróia. A voz que emana da águia explica que a pupila do seu olho é Davi, autor dos *Salmos* bíblicos. Este, provavelmente, estava no Limbo e foi resgatado com a descida de Cristo, por tratar-se de um dos patriarcas:

“Colui che luce in mezzo per pupilla,
fu il cantor de lo Spirito Santo,
che l’ arca traslatò di villa in villa:”⁴⁵ (PAR. XX, 37-39).

⁴¹ Decoração de superfície que consiste de peças de rocha, vidro ou cerâmica de cores diversas, aplicadas por meio de material adesivo e arranjadas de modo a produzir efeito decorativo. Inteiramente penetrado de idéias teológicas, o mosaico é uma ilustração da liturgia. As composições são simples e quase abstratas. As figuras são nobres de gestos solenes. (*Enciclopédia Britânica* p. 7892)

⁴² “Dante há provavelmente pensato alla rappresentazione del Cristo triunfante nei mosaici e nelle pitture medievali, dove i Figlio di Dio appare incoronato da un’ aureola.”

⁴³ “Os místicos da Idade Média reprisam freqüentemente o tema da águia para evocar a visão de Deus: comparam a oração às asas da águia que se elevam em direção à luz”. (CHEVALIER *et al*, p. 24).

⁴⁴ Davi é o autor dos *Salmos*, divinamente inspirados e proféticos. Foi o rei de Israel que transferiu a arca sagrada de Gabaão a Geth, e depois a Jerusalém.

⁴⁵ “Esse que luze ao centro da pupila, o cantar foi do Espírito Santo que a Arca trasladou de vila em vila”. (vol. III, p.142).

Davi compõe a pupila do olho da águia, parte mais apropriada à visão, pois dentre os espíritos luminosos, os que estão no centro do olho são os mais altos, os mais dignos e representativos que aparecem no Céu de Júpiter. Através dos seus cantos, com os quais exaltou a glória de Deus, ele se faz merecedor da grandeza do prêmio que lhe é dado. (SAPEGNO, 1967. p. 246). Os outros cinco personagens já citados formam o arco do cílio superior, como comprova o verso: *Dei cinque che mi fan cerchio per cilio*.⁴⁶. (PAR. XX, 43). Primeiramente e, junto ao bico da águia, temos o imperador Trajano que, estando de partida para a guerra, moveu-se de piedade e justiça, consolou uma viúva que perdera o filho. Nos versos desse Canto temos indícios do motivo pelo qual o imperador Trajano merece o Paraíso:

La vedovella consolo del figlio:

ora conosce quanto caro costa
non seguir Cristo, per l'esperienza
di questa dolce vita e de l'opposta⁴⁷. (PAR, XX, 45-48).

Trajano adiou a sua partida para a guerra para oferecer justiça a uma senhora que pedia castigo para os assassinos do seu filho. Por conta desse episódio, e pela postura de pacificador, a alma do imperador que estava no Limbo é trazida viva, pelas preces de São Gregório, para a Terra, onde adquire a fé cristã. Nesse sentido Dante se reporta à lenda da Salvação de Trajano e remete às palavras de São Tomás⁴⁸:

⁴⁶ "Dos cinco aos quais meu supercílio dou". (vol. III, p.142).

⁴⁷ "É o que a pobre viuvinha consolou;
do que custa – ele tem ora a resposta –
não seguir Cristo, por sua experiência
desta ditosa vida, e mais da oposta.(vol. III, p. 142).

⁴⁸ "Per quanto riguarda la vicenda de Traiano, si può ritenere como probabile che a causa delle preghiere di San Gergorio sia stato richiamato in vita e abbia ricevuto tanta grazia da ottenere la remissione dei peccati e quindi l'immunità dalla pena; come anche si vede in tutti quelli che furono miracolosamente rissuscitati, di parecchi dei qualli si sa chi furono idolatri e dannati."

No que se refere à salvação de Trajano, pode-se conceber como prováveis, as orações de São Gregório, que o teriam chamado em vida e tenha recebido tanta graça a ponto de merecer a remissão dos pecados e, então, a imunidade da pena; como também se vê em todos os que foram milagrosamente ressuscitados, muitos dos quais se sabe que foram idólatras e, por isso, condenados. (SAPEGNO, 1967, p. 252).

No âmbito da *Divina Comédia*, podemos constatar alguns “milagres” operados por Dante, para elevar alguns dos seus personagens ao céu. Parece tratar-se de um recurso estratégico que, de certa forma, enriquece o poema: “Tais artifícios são empregados com um desembaraço instintivo, e é também diretamente que eles afetam o leitor, o qual, em cada caso, tem de refletir por algum tempo antes de perceber que espécie de estratagem faz nele o efeito que sente”. (AUERBACH, 1997, p. 206). Nessa perspectiva é que “Trajano, tendo naquele momento a doce experiência do Paraíso confrontada com a anterior do Inferno, na região do Limbo, pôde avaliar plenamente a dolorosa e amarga situação de quem, por não haver o batismo, não ter sido seguidor de Cristo”⁴⁹. (FALLANI *et al*, 1994, p. 556).

Exemplo dessa atitude de Dante tem-se em outro personagem do Céu de Júpiter, no Canto XX do Paraíso, trata-se Ezequias, filho de Davi e rei de Judá, que se encontra no arco superior do olho da águia. Ezequias, em orações, obtém de Deus a graça de viver mais quinze anos, em cujo período ouve os conselhos do profeta Isaías e leva o povo de Israel ao verdadeiro culto a Deus:

E quel che segue in la circonferenza
di chi ragion, per l’arco superno,
morte indugiò per ver penitenza:⁵⁰ (PAR. XX, 49-51).

⁴⁹“Traiano, avendo avuto esperienza della dolce vita del Paradiso, e di quella dell’ Inferno nella regione del Limbo, può valutare pienamente la dolorosa amarezza di chi non divenne, per il battesimo, seguace di Cristo”.

⁵⁰ “E o que o sucede, na circunferência da qual eu falo por arco superno, morte adiou por ver a penitência. (vol. III, p. 143)

Nas palavras de Fallani e Zennaro, Ezequias foi agraciado com mais anos de vida não somente por merecimento, mas também para reparar as suas faltas, motivo pelo qual ele ter-se-ia dedicado à penitência. (1994, p. 557). Após a Ezequias no arco superior está o imperador Constantino:

L' altro che segue, con le legge e meco,
sotto buona intenzion che fe ' mal frutto,
per cedere al pastor si fece greco.⁵¹ (PAR. XX, 55-57).

Os versos fazem alusão à mudança do Império de Roma para Constantinopla, pelo imperador Constantino, cedendo, assim, o domínio de Roma ao Pontífice. Tal fato gerou mais corrupção na Igreja, cuja culpa não pôde recair sobre o imperador, que havia tido boas intenções, o que contribuiu para a sua salvação.

O que se encontra no declive do arco é o Rei Guilherme II, da Sicília, dito “o Bom”:

E quel che vedi ne l' arco declivo,
Guiglielmo fu, cui quella terra plora⁵². (PAR. XX, 61-62).

O rei Guilherme encontra-se entre os espíritos elevados por causa da sua bondade e período de passividade enquanto governante. Durante o seu governo, promoveu e favoreceu a Terceira Cruzada.

⁵¹ "O outro é o que se mudou, co' as leis, comigo, e a boa intenção que deu mau resultado, por ceder ao pastor: o Grego eu digo". (vol. III, p. 143).

⁵² "E que aquele que do arco está no clivo Guilherme foi que aquela terra chora. (vol. III, p. 143).

Mais adiante, ainda na composição do olho aquilino, encontra-se Rifeu, cuja presença surpreende o personagem peregrino:

Chi crederebbe giú nel mondo errante,
che Rifeo troiano in questo tondo
fosse la quinta delle luci sante?

Ora conosce assai di quel che 'l mondo
Veder non pò de la divina grazia,
ben che sua vista non discerna il fondo⁵³. (PAR, XX, 67-72).

Rifeu estava no Paraíso entre os espíritos de luz, mesmo tendo pertencido ao mundo do pecado. O troiano era personagem virgiliano; havia combatido heroicamente na noite do incêndio e da tomada de Tróia, e “pôde ser agasalhado no céu de Júpiter por uma tocante homenagem a Virgílio”. (CURTIUS, 1957, p. 376)⁵⁴. Há que se considerar que a possibilidade de salvação existia na tradição patrística também para os pagãos, através de meios extraordinários. Rifeu, no Quinto Céu, reflete sobre o mistério da graça divina, mesmo não entendendo, como os outros beatos, a profundidade incomensurável do mistério de sua salvação, já que obteve a salvação por graça direta de Deus, que lhe abriu uma fonte secreta e depois fê-lo receber o batismo pelas três Virtudes Teologais.

⁵³ “Quem lá, no mundo pecador, cria
que o troiano Rifeu, neste jucundo
planeta, a quinta santa luz seria?
Ora, muito ele sabe do que o mundo.

saber não pode da Graça Divina, embora a sua visão não chegue ao fundo”. (vol. III, p. 143).

⁵⁴ Ernest Robert Curtius (1886-1956) nasceu em Thann, na Alsácia. Estudou filologia e filosofia em Estrasburgo, Berlim e Heidelberg. Autor de *Literatura Européia e Idade Média Latina*, um clássico dos estudos literários. Nele, Curtius mostra com uma erudição excepcional a continuidade entre as heranças culturais greco-romanas e renascentistas.

No dizer de Montanari, os critérios adotados pelo poeta Dante para elevar Rifeu ao Paraíso são inexplicáveis no plano teológico, mas que, por vontade de Deus, faz com que qualquer alma encontre a beatitude. Esse é também o assunto no Canto XXXII do *Paraíso*⁵⁵ quando Dante tem um diálogo com São Bernardo, na Cândida Rosa, sobre as almas das crianças que foram salvas nos tempos anteriores a Cristo, pela fé dos pais e aquelas que foram salvas, depois de Cristo, exclusivamente pelo batismo:

Bastavasi ne' secoli recenti
Con l' innocenza, per aver salute,
solamente la fede d'i parenti⁵⁶. (*PAR.* XXXII, 76-78).

Os versos acima remetem à crença, desde a Idade Média, da salvação para os inocentes, pela intenção e pela fé dos pais em pronunciar a opção pela religião para os filhos. Os representantes da Igreja diziam que a vontade dos pais tinha igual valor ao do ritual da água, ou seja, mesmo não existindo o sacramento do batismo, elas eram votadas a Deus pelos pais. Se as crianças vivessem num ambiente em que se batizava, eram, de certo modo, também batizadas. No tocante a isso, explica Fallani⁵⁷ que para os inocentes existe a salvação advinda da fé dos pais. (1976, p. 106).

⁵⁵ Nesse Canto, Dante em conversa com São Bernardo sobre a Rosa Mística, tem a visão da Virgem e de várias outras personagens femininas do *Antigo Testamento* - Ester, Sara, Agar, Rebeca, Judite e Rute - do *Novo Testamento* e do Cristianismo - Maria, Ana e Luzia. O personagem reconhece ainda São João Batista, São Francisco, São Bento e Santo Agostinho, entre outros.

⁵⁶ "Bastava-lhes, dos tempos nos albores,
com a inocência, para a salvação,
a fé, somente, dos seus genitores". (vol.III, p. 224).

⁵⁷ Per i pargoli innocenti ebrei vi é la salvezza in virtù della fede dei loro genitori.

Ainda sobre o batismo, encontramos nos versos uma referência direta à necessidade do rito para obter o Paraíso. Depois da vinda de Cristo, as crianças só eram admitidas à glória celeste se recebessem o sacramento da água:

Ma poi che ' tempo de la grazia venne,
sanza battesmo perfetto di Cristo
tale innocenza là giú si ritenne⁵⁸. (PAR. XXXII, 82-84).

Depois de Cristo, a porta da fé é o batismo, necessário a todos para serem salvos. Já no que concerne às crianças não batizadas, estas são relegadas ao Limbo, como o próprio verso o revela: *tale innocenza là giú si ritenne*. (v. 84). Significa dizer que a questão e a importância do batismo, já comentada no Canto IV, do *Inferno*, são reafirmadas neste Canto do *Paraíso*.

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

⁵⁸ “Mas quando o tempo da Graça chegou, sem o batismo consumido em Cristo lá embaixo essa inocência não bastou”. (vol.III, p. 224).

Capítulo 3

PRESENCAS E CONEXÕES

Local ameno e bastante iluminado. Poetas ilustres que desconhecem a inveja e se respeitam mutuamente. (LUCCHESI).

3.1 O encontro com os poetas

O presente capítulo tratará do encontro de Dante com os poetas e sua significação no âmbito do Canto IV, bem como do nobre castelo: sua descrição e seus habitantes identificados por Dante em seu percurso.

A caminhada dos poetas pelo Limbo continua, sendo que os dois ainda não se afastaram muito do ponto em que o personagem Dante havia despertado, ou nas próprias palavras do peregrino:

Non lasciavam l'andar perch'ei dicessi,
ma passavam la selva tuttavia,
la selva, dico, di spiriti spessi¹. (*INF*, IV, 64-66).

Os dois se preparam para percorrer o Limbo em meio à *selva de espíritos*, ou seja, os personagens acham-se, nesse momento da viagem, em um local repleto de

¹ “Mesmo falando, não paramos nessa selva que atravessamos todavia; digo: a selva de espíritos espessa”. (vol. I, p. 45).

almas e, mesmo não tendo percorrido uma grande distância, podem observar que o fogo ilumina o círculo imerso em trevas, trazendo luz a uma parte do Limbo:

Non era lunga ancor la nostra via
di qua dal sommo, quand' io vidi un fuoco
ch' emisperio di tenebre vincia.² (*INF.* IV, 67-69).

Dante e Virgílio avistam uma luz que vence o hemisfério de trevas, este forma meia esfera iluminada, rompendo a escuridão do Inferno, “como ocorre quando uma luz se difunde a partir do chão³”. Encontra-se ali um elemento que subtrai, ou pelo menos atenua a escuridão do Inferno; não é um fogo primitivo, é o fogo que traz a luz e rompe, em parte, as trevas infernais. Os poetas peregrinos caminham em direção àquela luz refletida ao longe:

Di lungi n'eravamo ancora un poco,
ma non sí ch'io non discernessi in parte
ch'orrevol gente possede a quel loco⁴. (*INF.* IV, 70-72).

Mesmo distante, percebem que aquele lugar é habitado por pessoas diferentes daquelas encontradas antes definidas pelo poeta como “honrosa gente”, o hemisfério de luz abriga almas de grande valor. Prosseguindo. Dante se dirige ao mestre e dessa maneira:

² “Não tinha percorrido longa via, depois do sono, quando vi um clarão, que das trevas um vasto arco vencia.” (vol. I, p. 45).

³ “Come accade di una luce che si diffonde da raso terra”. (SAPEGNO, 1967, p. 46).

⁴ “E logo esse lugar deu-me a noção, Pelo que podia ver de longe e em parte, De ser de honrosa gente a habitação”. (vol. I, p. 45).

“o tu ch’ onori scienza e arte,
questi chi son c’ hanno cotanta onranza,
che dal modo de li altri li diparte?”⁵. (*INF. IV*, 73-75).

O poeta afirma que a obra de Virgílio honra a ciência e arte⁶. Curioso, quer saber quem são aqueles que aparecem separados da multidão de almas anônimas. Nesse sentido, Virgílio esclarece:

[...] “L’ onorata nominanza
Che di lor suona sú ne la tua vita
Grazia acquista in ciel che sí li avanza”⁷. (*INF. IV*, 76-78).

O mestre explica que a fama daquelas almas perdura no mundo porque foram agraciadas pela inspiração que vem do céu, e é por isso que as mesmas merecem um lugar de destaque no Limbo. Dante concede um espaço especial àqueles que enaltecera a humanidade por causa da grandeza e engenho de suas obras.

Encontrando-se já próximo ao grupo à parte, Dante ouve uma voz que emana de um dos vultos dizendo:

“Onorate l’altíssimo poeta:
l’ombra sua torna, ch’era dipartita”⁸. (*INF. IV*, 80-81).

⁵ “Mestre”, inquiri, “que honras ciência e arte, e estes quem são, dos quais tanto aparece o valor, que dos mais faz que os aparte?”. (vol. I, p. 45).

⁶ “A doutrina da obra de Virgílio e a técnica das formas artísticas”. (FALLANI *et al*, 1993, p. 54).

⁷ “Aquele que merece em sua vida mortal ser distinguido, graça adquire no céu que o favorece”. (vol. I, p. 46).

⁸ “Honrai o nosso poeta eminente! Sua sombra volta, que tinha partido”. (vol. I, p. 46).

Os versos não especificam de quem é a voz, podendo ser de Homero, o primeiro da fila dos poetas que vem ao encontro do mestre. Dessa maneira, o vulto fala em nome de todos, referindo-se a Virgílio⁹, como sendo o poeta que havia retornado, celebrado pelos seus contemporâneos e pelos seus pares.

Virgílio também foi louvado por Dante no Canto I - *Tu se' lo mio maestro e' l mio autore*¹⁰. (INF. I, 85). Para Croce:

já no primeiro canto as palavras dirigidas por Dante a Virgílio tremem de comoção, ao encontrarem-se, ouve a voz do antigo poeta que estava, há muito tempo, em grande parte da sua vida interior, mestre de sabedoria, mestre do belo estilo, assim longe no tempo, assim perto em todos os seus pensamentos¹¹.

É lembrado principalmente pela sua autoria da *Eneida*, que exalta o poder de Augusto, e inaugura a poesia épica latina. Essa epopéia virgiliana trata da fundação de Roma e tem como personagem principal Enéas, guerreiro troiano que foi incumbido pelos deuses de fundar a nova pátria. Em sua saga, Enéas percorre um longo caminho até chegar à região do Lácio, percurso que, do ponto de vista da estrutura do poema, dura exatamente os seis primeiros cantos. E assim, ao chegar ao local que lhe fora

⁹ Publius Virgilius Maro viveu na época do Império Romano (70-19 a.C e como escritor, está associado à época de Augusto, que é conhecida como “o período áureo da poesia latina, o momento em que desabrocham , em sua plenitude, os gêneros épico e lírico”. (CARDOSO, 1989, p. 19). O poeta fazia parte de um círculo cultural que servia ao poder e propagava os feitos do líder. “Era bastante conhecido nos meios artísticos e intelectuais de Roma, quando por solicitação de Augusto, se dispôs, em 29 a.C., a escrever uma epopéia grandiosa a *Eneida*, que conta a história da fundação de Roma pelo troiano Enéas”. (Op. Cit., 1989, p. 19). Escreveu ainda as *Geórgias*, poema didático, e as *Bucólicas* que retratam “as regiões do norte da Itália, onde nascera”. O poeta “[...] impregnou seus textos de um verdadeiro sopro lírico” (Op. Cit., 1989, p. 64).

¹⁰ “Tu és meu mestre, tu és meu autor”. (vol. I, p.28).

¹¹ “Già nel primo canto le parole rivolte da Dante a Virgilio tremano di commozione, a quel vedersi innanzi e udir discorrere l'antico poeta che era da lungo tempo si gran parte della sua vita interiore, maestro di sapienza, maestro di 'bello stile', così lontano nel tempo, così vicino a tutti i suoi pensieri.” (1948, p. 68).

determinado, age seguindo sua sina, empreendendo guerras de conquista: é um herói e, como tal, está predestinado a combater.

Vale lembrar que para os poetas romanos, a imitação, a mimese¹², é importante, e não seria possível produzir um texto épico que desconsiderasse Homero. Assim, o poeta de Mântua estabelece a conexão de seu poema com a tradição.

As aventuras do herói Enéas relacionam-se com o seu vagar pelo Mar Mediterrâneo, como ocorre na *Odisséia*, quando Ulisses é posto a realizar tarefas semelhantes até conseguir chegar aos braços de Penélope, sua esposa. A segunda parte do texto está ligada a outro poema homérico, a *Ilíada*, uma vez que o suporte é a guerra de Tróia. Ao que parece na literatura dita ocidental, muitos dos poetas apóiam-se na estrutura de *Eneida*, e segundo Curtius, “para todo o fim da Antigüidade, para a Idade Média, como para Dante, é Virgílio, o altíssimo poeta”. (1957, p. 376).

Dante escolheu o poeta mantuano como guia por considerá-lo símbolo¹³ da sabedoria moral, “mestre do estilo sublime, [...] a suprema corporificação da razão – uma razão poética, que se apoderava da realidade e transformava em visão”. (AUERBACH, 1997, p. 78). Além disso, o poeta mantuano sugeriu, através de sua obra, a vinda de uma nova idade para a humanidade. Virgílio era considerado por uma difusa tradição medieval como um prenunciador de Fé, embora ele mesmo não a tenha vivenciado (FALLANI *et al*, 1989, p. 30).

¹² No que se refere à mimese, encontramos na *Poética*, de Aristóteles, cap. IX, p. 43: “[...] não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade”. Para Erich Auerbach (2002, p.499), é a interpretação da realidade através da representação literária ou “imitação”. Antoine Compagnon (2003, p. 127), afirma que “a mimesis é, pois, conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo”. Para Anatol Rosenfeld, (1995, p. 29), “a mimesis reveste-se de tal força que se substitui ou superpõe à realidade”

¹³ No símbolo existe uma relação imediata e direta entre o significado literal e o que ele representa. O símbolo, por isso, é algo usado para representar outro; é uma palavra, uma frase ou uma expressão advinda de um complexo de significados associados. (AUERBACH, 2002, p. 16).

O Canto XXI do *Purgatório* também faz referência a isso. Trata-se da cena em que Dante e Virgílio ouvem um estrondo como que de um terremoto, que significa a purgação, do poeta Estácio¹⁴:

E io, che son giaciuto a questa doglia
Cinquecent' anni e piú, pur mo sentii"¹⁵. (*INF. XXI, 67-68*).

O poeta Estácio morreu no ano de 96 d.C permanecendo, portanto, durante doze séculos no Purgatório, sendo quinhentos no patamar dos pródigos, quatrocentos no patamar dos preguiçosos e o resto no Antepurgatório. Ao encontrar os dois poetas, Estácio tenta abraçar Virgílio, mas este o lembra que ambos são sombras. (MAURO, 1998, p. 137).

Estácio conta que deve todo o seu valor à literatura de Virgílio, e atribui-lhe o seu progresso espiritual ao poeta mantuano, ou seja, a iniciação à poesia, a liberação do vício da ganância e o primeiro encaminhamento à fé: *Per te poeta fui, per te cristiano*¹⁶ (v 73). Estácio, ao mudar sua maneira de viver, pôde chegar à beatitude, pois teve a oportunidade de meditar sobre o que Virgílio escreveu e este foi quem lhe mostrou o caminho de Deus: *e prima appresso Dio m'alluminasti*¹⁷ (v. 66).

¹⁴ Estácio (Publius Papinus Statius - 45-96 d.C.): poeta romano, autor de duas epopéias: a *Tebaida* e a *Aquileida*, esta última, inacabada, além de várias outras obras, algumas das quais estão perdidas. Seus poemas eram populares na Idade Média e talvez tenham despertado a atenção de Dante por trazer, pela primeira vez, a alegoria como forma literária. Romano convertido ao cristianismo. Dante encontra Estácio na *Divina Comédia*, quando este purga os pecados, podendo, dessa forma, acompanhar Dante ao Paraíso Terrestre e agindo como um intermediário entre Virgílio e Beatriz.

¹⁵ "E eu agora só, que já passei quinhentos anos neste sofrimento". (vol. II, p. 139).

¹⁶ "Por ti poeta fui, por ti cristão." (vol. II, p. 145).

¹⁷ "E primeiro pra Deus me iluminaste" (vol. II, p. 145).

Significa dizer que, naquele tempo, já havia repercussões da crença sobre a vinda de Cristo e as palavras de Virgílio eram parecidas com aquelas dos anunciadores. Estácio tornou-se um visitante assíduo dos escritos virgilianos, que segundo Sapegno.

celebram a renovação da idade do ouro sob o regime de Augusto, refletem o sentimento de uma época caracterizada por disfarçados presságios messiânicos. Mas que nos primeiros tempos cristãos foram interpretados como uma profecia mais ou menos sabedora do nascimento do Redentor; e essas interpretações forneceram a base para o título medieval de um Virgílio pré-cristão¹⁸.

Retornemos ao Limbo, no momento em que os poetas Virgílio e Dante dividem a cena com Homero¹⁹, o poeta soberano, foi o guia quem o apresentou:

Lo buon maestro cominciò a dire:

“Mira colui con quella spada in mano,

che ve dinanzi ai tre sí come sire:

quelli è Omero poeta sovrano²⁰. (INF. IV, 85-88).

¹⁸ “celebrano la rinnovata età dell’ oro sotto il regime di Augusto, riflettono il sentimento di un’ età tutta percorsa di oscuri presagi messianici. Ma fin dai primi tempi cristiani furono interpretati come una profecia più o meno consapevole della nascita del Redentore; e queste interpretazioni fornirono la base alla legenda medievale di un Virgilio precristiano”. (1967, vol. II, p. 247).

¹⁹ Homero (século IX ou VI a.C.). Foi o poeta grego a quem tradicionalmente se atribui a autoria dos poemas épicos *Ilíada*, que narra a queda de Tróia; e *Odisséia*, que narra o retorno de Ulisses dessa guerra. Além de símbolo da unidade e do espírito helênico, a *Ilíada* e a *Odisséia* são fontes de prazer estético e ensinamento moral e tiveram profunda influência sobre a literatura ocidental; ambas têm características comuns absolutamente inovadoras, como a visão dos deuses, a confrontação entre os ideais heróicos, as fraquezas humanas e o desejo de oferecer um reflexo integrador dos ideais e valores da emergente sociedade helênica; ao mesmo tempo em que refletiram com luminosidade a civilização grega. Homero era autoridade incontestada dos primeiros tempos da sua história e uma figura de importância decisiva na Grécia, sendo que os seus poemas projetaram-na adiante com tamanha originalidade e riqueza que eles se fariam presentes nas mais diversas manifestações da arte, da literatura e da civilização do Ocidente.

²⁰ “Logo ouvi do guia a chamada:

“Olha o que vem à frente qual decano
dos outros três, segurando uma espada;
ele é Homero, poeta soberano”. (vol. I, p. 46).

Homero aparece no Canto IV com uma espada na mão, sendo o primeiro da fila, ele que havia cantado nos seus poemas as armas. À espada atribuem-se dois significados: é o símbolo do estado militar, virtude, bravura e poderio. Representa ainda, o combate pela conquista do conhecimento e a liberação dos desejos; a espada corta a obscuridade da ignorância²¹. (1982, p. 392). Pela sua obra, a espada que Homero traz à mão, pode significar o seu conhecimento. e a sua criatividade.

O Canto XXII do Purgatório também faz referência a esse grande poeta. Veja-se o episódio em que Dante, Virgílio e Estácio estão subindo para a sexta cornija, a dos gulosos²². Dessa maneira Estácio pergunta a Virgílio sobre a situação do guia no Limbo e a dos personagens do tempo antigo:

Rispuose il duca mio, “siam con quel greco
che le Muse lattar più che altri mai,
nel primo cinghio del cárcere cieco”²³. (*PURG. XXII*, 101-103).

Virgílio responde que ele se encontra no Limbo, no cego mundo, juntamente com Homero, que foi nutrido pelas musas mais do que todos, pois nenhuma personalidade literária ocupou na vida do seu povo um lugar semelhante.

²¹ Cf. *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant.

²² A pena dessas almas consiste de exemplos de temperança apresentada como vozes que saem da árvore. O primeiro exemplo fala do comportamento de Maria, durante o casamento em Caná. O segundo refere-se à virtude das mulheres de Roma Antiga, descrita por Tomás de Aquino. O terceiro exemplo é Daniel, que recusou o manjar do rei e preferiu se alimentar apenas de água e legumes. O quarto fala da idade do ouro, descrita por Ovídio, quando os homens se satisfaziam com os alimentos fornecidos pela natureza, sem precisar caçar ou plantar (*Metamorfoses, livro I*). O quinto exemplo descreve os alimentos de S. João Batista.

²³“Estamos respondeu, co’ aquele grego,
das Musas mais nutrido que ninguém,
no primo giro do cárcere cego: (vol. II, p. 146).
lá sempre discorremos sobre o monte
onde as nossas nutrizes têm achego”. (vol. II, p. 146).

Escritores como Virgílio e Dante inspiraram-se em Homero, assim como outros artistas se impregnaram de sua criatividade, a ponto de ter sido comparado nos versos do Canto IV, com a Águia. A simbologia da águia, rainha das aves, sugere realeza, o voo rápido, a agilidade, a prontidão, a engenhosidade para descobrir alimentos fortificantes, o vigor de um olhar lançado livremente, diretamente e sem rodeios²⁴, (1982, p. 22). Homero é o senhor do excelso canto, a águia que voa sobre os demais poetas. Nessa perspectiva, “Dante herdou da cultura latina a admiração por ele, considerado humanamente como uma fonte perene do qual se alimentaram todos os poetas”²⁵. Virgílio continua conversando com Estácio e relata:

spesse fiate ragioniam del monte

che sempre ha le nutrice nostre seco²⁶. (*PURG.* XXII, 104-105).

Virgílio menciona que freqüentemente os poetas discorrem a respeito do monte Parnaso²⁷, que pode ser lido aqui como símbolo da morada das musas e, portanto, da poesia. O verbo *ragioniam*, na tradução discorremos, está empregado na primeira pessoa do plural, traz a idéia de que Virgílio conversa com os outros poetas: *Pérsio*²⁸ e *eu, e mais alguém*. (v. 100).

Retornemos ao Limbo, na cena em que Virgílio já mencionou Homero e continua com a apresentação dos outros poetas: *l'altro è Orazio satiro che vene*²⁹; (*INF.* IV, 89).

²⁴ Cf. *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gherbrant.

²⁵ “Dante ereditò dalla cultura latina l' ammirazione per Omero, considerato umanisticamente come una fonte perenne di cui si alimentarono tutti i poeti”. ((FALLANI *et al*, p. 365).

²⁶ “Lá sempre discorremos sobre o monte onde as nossas nutrizes têm achego”. (vol. II, p. 146).

²⁷ A origem dessa palavra associa-se ao grego, segundo a lenda, o Parnaso era um monte da Fócida, na Grécia central, consagrado a Apolo e às musas.

²⁸ Aula Pérsio Flacco, (34 a 62 a.C.). “Contemporâneo de Sêneca, embora muito mais jovem do que o poeta-filósofo [...], deixou para a posteridade uma coletânea de seis sátiras (*Saturarum liber*), publicadas após a morte prematura do poeta”. (CARDOSO, 1989, p. 94).

²⁹ O satírico Horácio junto vem. (vol, I, p. 46)

Virgílio reconhece o poeta latino Horácio³⁰, seu contemporâneo, também apreciado por Dante. Este provavelmente, admirava a produção moralizante, das sátiras e das epístolas. Horácio foi o grande inovador da poesia latina, na qual introduziu novos critérios métricos e uma concepção original dos quatro gêneros que cultivava: os *Epodos*³¹, as *Sátiras*, as *Odes* e as *Epístolas*.

Nas *Sátiras*, Horácio prioriza o cuidado formal, e seus temas, geralmente, referem-se a relatos de viagens, descrição de banquetes ridículos ou retrato de uma pessoa vagarosa. Sua obra-prima são as *Odes*, que exprimem a lírica da própria vida: o amor, especialmente a amizade, a beleza da natureza, independentemente da sua utilidade, os prazeres quotidianos, a passagem do tempo e a chegada da morte. As *Epístolas* eram mensagens escritas em verso ou em textos poéticos, em que predomina a reflexão sobre o lirismo. A mais conhecida é a *Arte Poética*, na qual Horácio expõe uma série de conselhos para a criação literária. É um manifesto que versa sobre poesia, enfoca a estética e a literatura e abre espaço para o teatro. Horácio criou um lirismo novo, que legou às gerações posteriores.

Foi Ovídio³² o terceiro poeta a ser apresentado pelo guia. “Ovidio è terzo”³³ (*INF.* IV, 90). O escritor foi autor de *A arte de amar*, uma espécie de poema didático em que ele compara a conquista amorosa às estratégias usadas pelos militares nas guerras. Ovídio compôs também *Os remédios do amor*, um texto que, segundo Zélia de Almeida

³⁰ Horácio (Quintus Horatius Flaccus, 65 a.C. e 8 d.C.). Poeta romano lírico e satírico, autor de várias obras primas da língua latina, entre as quais *Arte Poética*.

³¹ Termo do grego *epodos*, “depois do canto”, designa a terceira das estrofes da chamada *ode pindárica* e os poemas líricos em que se alternam versos grandes com versos pequenos. O epodo apresenta uma combinação diferente de versos em relação às estrofes iniciais, que possuem número, metro e ritmo distintos.

³² Ovídio (Publius Ovidius Naso, 43 a.C.-17 d.C.), conforme Zélia de Almeida Cardoso (1989, p. 78), foi o mais popular dos poetas romanos. Autor de várias obras, entre as quais obras de mitologia como *Metamorfoses*. Dos poetas que viveram na época de Augusto era o mais versátil, talentoso e culto, brilhante e original, refinado, elegante, irreverente e irônico, cf. Zélia de Almeida Cardoso (1989, p. 78).

³³ “Terceiro é Ovídio” (vol. I, p. 46).

Cardoso, “é perpassado de um leve tom irônico e que retrata a frivolidade e a inconseqüência de uma faixa expressiva da sociedade de Roma”. (1989, p. 80). São ainda de sua autoria as *Metamorfoses*, lendas que mostram a origem dos mais diversos seres, mares, astros, fontes, plantas, animais, como produtos de metamorfoses. São compostas em versos hexâmetros, subdivididas em quinze livros, nas quais criou um modelo de epopéia mítica, em que cada mito é assumido de forma complexa e que, pela transmutação, sugere a transformação interior e exterior.

Ainda dentro do contexto do encontro, Virgílio apresenta Lucano³⁴: “e l’ultimo Lucano”³⁵. (*INF.* IV,90). Esse poeta compôs *A Farsália*, que tem como assunto as guerras civis travadas entre os generais Júlio César e Magno Pompeu na segunda metade do século I a.C. Foi uma obra de ruptura estética, já que propunha uma nova concepção estilística para o gênero épico, abolia a intervenção dos deuses mitológicos e tratava de um assunto histórico recente ao invés de lendas remotas.

Ao narrar os acontecimentos da guerra civil, Lucano defendia os ideais dos perdedores, representados por Catão de Útica³⁶, grande herói da epopéia, isso em plena vigência do regime do imperador Nero. É importante ressaltar que Lucano, por não contar com as intervenções dos deuses mitológicos, inseriu no seu poema artifícios ficcionais equivalentes, tais como fantasmas, premonições e retratos psicológicos dos personagens.

³⁴ Lucano (Marcus Annaeus Lucanus, Córdoba 39 - Roma 65 d.C.), poeta latino, sobrinho de Sêneca, fez parte da conspiração de Pisão e foi obrigado a se suicidar. Restou de sua obra uma epopéia inacabada, *A Farsália* que narra a guerra civil entre César e Pompeu.

³⁵ E último Lucano (vol. I, p. 46).

³⁶ “Marco Porcio Catão suicidou-se em Útica, no ano de 46 a.C., para não ter que se submeter a César e para não ter a desventura de ver a queda da liberdade Republicana”. (SAPEGNO, 1967, vol. II, p. 5). Era legista da Roma antiga e na *Divina Comédia* é o guardião do Purgatório.

Reportemo-nos ao Canto XXII do *Purgatório*, em que Estácio, no diálogo com Virgílio, demonstra preocupação e curiosidade quanto a outros escritores:

Dimmi dov'è Terrenzio nostro antico,
Cecilio e Plauto e Varro, se lo sai:
dimmi se son dannati, ed in qual vico³⁷. (*PURG.* XXII, 97-100)

Conforme vemos, trata-se de autores que antecederam ou são contemporâneos de Estácio e Virgílio. Os poetas dos quais Estácio pede notícias não são nomeados no Limbo, mas foram destinados a esse lugar, pois viveram antes da vinda de Cristo. A exemplo de Virgílio e Homero, Plauto³⁸, Terêncio³⁹ e Cecílio⁴⁰ também eram autores clássicos. Ressalte-se, porém, que há controvérsias acerca da identificação dos poetas. Sapegno, nos seus comentários, afirma que junto com os notáveis, Plauto e Terêncio, Estácio nomeia outros poetas cômicos, Cecílio e Vário, este poderia ser Lúcio Vário, poeta dramático, contemporâneo e amigo de Virgílio e Horácio. (1967, p. 252).

Ainda no *Purgatório*, com Estácio, Virgílio continua a nomear uma série de poetas e personagens gregos que complementaram aqueles que são mencionados no Limbo:

Euripede v'è nosco e Antifonte,
Simonide, Agatone e altri piùe
Greci che già di lauro ornar la fronte.

³⁷ “Dize onde está Terêncio nosso antigo, Cecílio e Plauto e Vário e, caso advém Serem danados, onde é o seu castigo”. (vol. II, p. 146).

³⁸ Titus Maccius Plautus – 250?-184? a.C., conforme Zélia de Almeida Cardoso (1989, p. 34), “foi um verdadeiro homem de teatro”.

³⁹ Publius Terentius Afer – 185?-159 a.C. “Iniciou cedo na vida literária, as comédias que escreveu testemunham a sua habilidade e talento”. (*Op. Cit.* 1989, p. 39)

⁴⁰ “Escritor gaulês viveu em Roma no início do séc. II a.C. É autor de comédias”. (*Op. Cit.* 1989, p. 34).

Quivi si veggion de le genti tue
Antigone, Deïfilè e Argia
e Ismene sí trista come fue.
Vedeisi quella che mostrò Langia;
èvvi la figlia di Tiresia e Teti
e con le suore sue Deïdamia⁴¹” (*PURG.* XXII, 106-114).

Nesses versos são citados os poetas trágicos da Grécia, a exemplo de Eurípedes⁴², que é considerado como o escritor que revolucionou a técnica teatral. Sua obra, por abordar temas patéticos e idéias abstratas, foi muito apreciada no século IV a.C. e sobrevive até os nossos dias. São lembrados ainda Antifonte⁴³, Simônide⁴⁴ e Agaton⁴⁵, todos consagrados na era clássica, merecedores da coroa de louro⁴⁶.

Os demais personagens conhecidos da tragédia grega são as irmãs, Antígona e Ismênia, filhas de Jocasta e Édipo. Exemplo de amor fraternal, Antígona foi a única filha que não abandonou o pai quando este foi expulso do seu reino, acompanhando-o

⁴¹ “Lá Eurípedes temos e Antifonte
Simônide, Agaton e outros mais
Gregos que tem de louro ornada a fronte.
São vistas lá certas tuas gentes, quais
Antígona, Deífille e Argia,
e Ismênia, ainda curtindo os seus ais.
Também aquela que indicou Langia
e a filha de Tirésias, e do mar
a deusa Tétis vê-se, e Deidamia”. (Vol. II, p. 146-147).

⁴² Eurípedes viveu entre os anos de 485 a.C. a 406. O Autor não tinha a mesma preocupação com o destino como tinha Ésquilo, e os seus personagens não eram heróis, como os inspirados nas obras de Homero. Nesse sentido Eurípedes tentou mostrar o homem como ele realmente é. De Eurípedes é possível elaborar uma lista de obras com datas quase precisas: *Alceste* (438), *Medeia* (431), *Hipólito* (428), *Hécuba*, *A Heracléade*, *Andrômaca*, *Hércules*, *As suplicantes*, *Íon*, *As troianas* (415), *Electra*, *Ifigênia em Táurida*, *Helena* (412), *As fenícias*, *Orestes* (408), *As bacantes*, *Ifigênia e Áulida*, *Ciclope* (com data desconhecida). A obra *Medéia* uma das mais conhecidas entre nós, é um drama de amor e paixão. E é essa mais uma diferença que existe entre as obras de Eurípedes e as de Ésquilo e Sófocles. Na obra de Ésquilo o amor não está presente; em Sófocles ele geralmente fica em segundo plano; e com Eurípedes ele é essencial e chega às últimas conseqüências, ou seja, a vingança e a morte.

⁴³ “Antifonte era um autor trágico de Atenas, viveu no século IV a.C, autor de dramas que foram perdidos”. (FALLANI, 1983, p.366).

⁴⁴ Simonide (559-469 a.C) foi um poeta grego, autor de epigramas e líricas

⁴⁵ Agaton (448-401 a.C), “foi um poeta trágico, de Atenas”. (FALLANI, 1993, p. 366).

⁴⁶ “O louro que está ligado, como todas as plantas que permanecem verdes no inverno, ou seja, está relacionado à imortalidade; simbolismo que, sem dúvida, não foi esquecido pelos romanos, quando o fizeram emblema da glória. O arbusto foi consagrado a Apolo e simboliza a imortalidade adquirida pela vitória. É por isso que sua folhagem é usada para coroar os heróis, os gênios e os sábios” (CHEVALIER e GERBRANT, 1993, p. 561).

em seu exílio até sua morte. Ainda no contexto da criação literária grega, são mencionadas Deífile⁴⁷, Argia⁴⁸, Tétis⁴⁹, Dafne⁵⁰, Deidamia⁵¹ e Lângia⁵².

Observa-se que o Limbo dialoga⁵³ com os Cantos do reino Purgatório e do Paraíso. Esse diálogo é recorrente não somente em relação aos poetas e personagens clássicos, mas também na questão da fé e do batismo. Assim, “o diálogo entre os textos no sentido amplo [...] é o conjunto social considerado como um conjunto textual, [...] isto é, as relações que todo enunciado mantém com outros enunciados”. (COMPAGNON, 2003, p. 111).

Retornemos ao Limbo, no momento em que Virgílio e os quatro poetas conversam particularmente, dirigindo-se ao peregrino e o saúdam:

Però che ciascun meco si convene
nel nome che sonò la voce sola,
fannomi onore, e di ciò fanno bene⁵⁴. (*INF*, IV, 91-93)

Aquela voz ouvida na saudação de Virgílio, mais uma vez pronuncia-se para venerar o poeta-personagem. Segundo o autor Dante, esse feito serve para honrar a poesia. Para Sapegno, trata-se de uma expressão modesta, uma reverência disfarçada a todos os poetas presentes naquele local. Desse modo, Dante vê a “bela escola reunida”, (v. 94), o belo grupo liderado por Homero, do qual a poesia se eleva. Dante sente-se prestigiado e honrado por agora fazer parte daquele grupo seletivo:

⁴⁷ Esposa de Tídeo, filho do rei da Caledônia.

⁴⁸ Esposa de Polinices, irmão de Antígona.

⁴⁹ Mãe de Aquiles.

⁵⁰ Supõe-se que seja a filha de Tirésias.

⁵¹ Filha do rei Licômedes

⁵² O termo refere-se ao rio mostrado por Isífiles às tropas sedentas de Adraastro.

⁵³ O vocábulo foi usado propositalmente e será retomado mais adiante, no capítulo IV, na questão da noção de intertextualidade.

⁵⁴ “Desde que cada um deles detém

e più d'onore ancora assai mi fenno,
ch'e' sì mi fecer de la loro schiera,
sì ch'io fui sesto tra cotanto senno⁵⁵. (*INF.* IV, 100-102).

Nas palavras do poeta, Dante foi chamado a fazer parte do elenco de escritores, é “o sexto entre tanto saber” (v. 102), ou no dizer de Borges “os ilustres fantasmas honram Dante como igual”. (1982, p. 388). O fato de Dante passar a fazer parte desse grupo, representa a sua aceitação e inclusão no círculo dos poetas à *bela escola*, sendo “grandes sombras veneradas que recebem Dante em seu conclave”, (*Op. Cit.*, 1982, p. 391). Dante era, entre os seis, o único vivo e, a aprovação de sua missão poética, ‘invadiria’ o cenário literário da Idade Média e posterior a ela, como nós podemos testemunhar. Sobre isso, Fallani e Zennaro explicam que o encontro de Dante com os escritores clássicos autoriza a incorporação da épica latina à poesia universal. (1993, p. 54).

Dante aderiu de forma direta e cordial àquele belo grupo e demonstrou admiração pelos poetas clássicos também na capacidade ao imitar o modelo latino com modesta familiaridade e no entusiasmo pelos valores da razão, tornando-se também ele um famoso poeta ou no dizer de Borges: “Homero, Horácio, Ovídio e Lucano são projeções de Dante, que se sabia não inferior a esses grandes, em ato ou em potência. São tipos do que Dante já era para si mesmo e previsivelmente seria para os outros: um famoso poeta”. (1982, p. 391). Pela receptividade à grandeza intelectual e poética “ele formara uma idéia digna do poder da divindade e por isso podia escrever”. (CURTIUS, 1957, p. 416).

os mesmos dotes co`os quais fui saudado,
recebo sua honraria como convém”. (vol.I, p. 46).

⁵⁵ “O privilégio iriam me conceder
da acolhida na sua comunidade.
E assim fui sexto entre tanto saber.” (vol. I, p. 46) .

Dante também imaginava que a sua literatura lhe traria fama e o desejo de conquistar a glória para si é evidenciado na conversa com o trisavô, no Canto XXV do *Paraíso*, quando o personagem pede a Cacciaguida⁵⁶ esclarecimentos acerca das profecias conhecidas no Inferno e Purgatório, sobre seu futuro exílio:

Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m'ha fatto per molti anni macro,
vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov'io dormi' agnello,
nimico ai lupi che li danno guerra;
con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello⁵⁷. (PAR. XXV, 1-9).

Como vemos, ao referir-se à terra natal, Dante comparou os seus mandatários a lobos em pele de cordeiro. A partir dos versos, no jogo de palavras, é possível inferir o desejo de um retorno à sua cidade coroado de glória e reconhecimento. Conforme notas a esses versos, Dante manifestou a esperança de que a fama de seu poema lhe abriria as portas de sua cidade e que poderia ser honrado pelos seus concidadãos como um grande poeta, constituindo-se esse fato uma das razões de sua esperança terrena. (MAURO, vol.III, p. 175). Fazendo alusão à cidade de Florença, a terra da qual foi exilado e à qual desejava retornar, ele imaginava poder receber a coroação de

⁵⁶ Cacciaguida aparece no canto XVII, no *Paraíso* da *Divina Comédia*.

⁵⁷ “Se acontecer que este sacro poema
no qual têm posto a mão o Céu e a Terra,
trazendo-me anos de exaustão extrema,
vença ainda a versão que me desterra
do – em que dormi cordeiro – aprisco belo,
hostil aos lobos, que lhe fazem guerra;
Com outra voz enfim, com outro velo,
co’o laurel de Poeta irei à fonte
do meu batismo, por cingido tê-lo”. (vol. III, p. 175).

poeta na igreja em que fora batizado, no exato local em que nascera para a fé. Dessa maneira, Dante retornaria à sua cidade mais experiente e seria coroado com louros, pois os valores doutrinários, morais, didascálicos celebrados no poema, em elevada poesia, que tinha Deus como tema central, consentiam-lhe essa aspiração⁵⁸. (FALLANI et al 1993. p. 588).

Nesse sentido, a *Divina Comédia* pode ser classificada na cultura e na arte do tempo, ou seja, é uma obra entendida como domínio de uma matéria afetiva, um claro desenho e um intento artístico. E, mais, a contribuição que põe Dante no ápice da literatura e que perdura desde a Idade Média. Dessa maneira, quando interpretada pelo seu conteúdo e seus esquemas formais, a *Comédia* “sai de todos os limites de tempo e fala nas suas lindas páginas, aos homens de todas as idades e de todas as pátrias”⁵⁹. (SAPEGNO, 1986, p, 129)

Em Dante, a Itália conheceu o seu poeta nacional por excelência, e atribuiu-lhe a paternidade de sua civilidade, símbolo de sua dor e de sua missão. O culto, o estudo da personalidade poética da sua obra acompanha os italianos até os nossos dias.

O assunto tem um alto valor ideal e continua ainda hoje estendido em todo o mundo, “como uma obra de ilustração e esclarecimento das doutrinas e dos institutos, dos dados históricos, da linguagem da qual a criatividade da poesia adquire a cada dia mais amplitude e profundidade”⁶⁰. O seu *poema* é uma obra impregnada de idéias e

⁵⁸ “I valori dottrinali, morali, didascalici celebrati nel poema, in una altezza di poesia che aveva Dio come il tema centrale, gli consentivano di sperare così”.

⁵⁹ “Esce fuori da tutti i limiti di tempo e parla, nelle sue pagine più belle, agli uomini di tutte le età e di tutte le patrie”.

⁶⁰ “Con un’ opera di illustrazione e di chiarificazione delle dottrine e degli istituti, dei dati storici e del linguaggio, dalla quale anche l’ intelligenza della poesia acquista ogni giorno in ampiezza e in profondità”. (*Op.Cit.*, p. 129).

fenômenos que se propagam ao longo do tempo: é isto que possibilitou o reconhecimento de Dante como cidadão da Literatura e da História.

3.2 O Nobre Castelo

Depois de encontrar o grupo dos poetas da Antigüidade e de ser chamado a fazer parte dessa *bela escola*, Dante, Virgílio e os outros quatro personagens poetas continuam a percorrer o Limbo, sempre em direção à claridade:

Cosí andammo infino a la lumera,
parlando cose che 'l tacere é bello,
sí com' era 'l parlar colà dov'era⁶¹. (*INF.* IV, 103-105).

À medida que caminhavam os seis tratavam de assuntos que, nas palavras do narrador-personagem não seria o caso revelar. Para Sapegno, falavam sobre a poesia; pode-se supor também que naquele colóquio proferissem palavras de elogio a Dante, não sendo, portanto, conveniente reproduzi-las pelo personagem, seja por modéstia ou por questões de retórica.

O grupo chegou à entrada de um nobre castelo⁶²: “Os ilustres poetas conduzem Dante a sua eterna morada”. (BORGES, 1982, P. 388). *Venimmo al piè d'un nobile castello*,⁶³. (*INF.* IV,106). A palavra castelo carrega em si um simbolismo forte e constitui uma mistura de elementos: arte, poder, cultura, história e mudança social. É

⁶¹ “Juntos andamos para a claridade num colóquio que é bom se não o revelo tão como o foi em sua oportunidade”. (vol. I, p. 46).

⁶² O castelo, no contexto da Idade Média, representava o poder, pois, na ocasião em que se formaram os reinos bárbaros sobre as ruínas do Império Romano modificaram-se também as instituições políticas, econômicas e sociais. No século X estava enraizado o Feudalismo e, foi, sem dúvida, a mais marcante das instituições medievais surgindo devido à falta de segurança reinante na época, sendo também consequência da fragmentação das terras doadas pelo rei aos nobres, em pagamento de serviços prestados. Os feudos eram áreas de terra sob a posse de um senhor, às vezes poderoso que morava em um castelo fortificado, cercado de altas muralhas que ligavam várias torres de vigia, de onde se podia ver, ao longe, o inimigo que se aproximava. Dentro das muralhas do castelo, o senhor feudal oferecia proteção a seus vassalos em caso de uma invasão.

⁶³ “Logo chegamos a um nobre castelo”. (vol. I, p. 47).

um símbolo de proteção. O que ele encerra adquire um aspecto longínquo, tão inacessível quanto desejável. Por isso o castelo figura entre os símbolos da transcendência⁶⁴. (1982, p. 199). Na vida real, assim como nos contos e nos sonhos, em geral o castelo está situado em lugares altos ou na clareira de uma floresta. No caso do Limbo, cenário silencioso, o nobre castelo se apresenta como algo prodigioso, um lugar maravilhoso e fantástico. Para Fallani e Zennaro, o castelo do Limbo é símbolo da filosofia e da sabedoria humana, idealizado por Dante segundo a experiência do *Tesoretto*, de Brunetto Latini.

O nobre castelo, como símbolo, retrata o valor que o poeta dispensava aos grandes pensadores e escritores, a tal ponto de oferecer-lhes um lugar de destaque: um local iluminado e protegido de muros: sette volte cerchiato d`alte mura, ⁶⁵ (*INF*, IV, 107). Sete são os muros que cercam o castelo.

Esse número que mais aparece em citações de todas as obras místicas, na magia, no ocultismo em geral, nos livros sagrados e literários e na Bíblia, na qual esse número significa universalidade, totalidade e perfeição. Simboliza a totalidade porque ele é composto de três mais quatro, significando, pois, ordem total: três espirituais e quatro materiais. Vejamos: quando Pedro pergunta quantas vezes deveria perdoar o ofensor, Cristo lhe respondeu que deveria fazê-lo setenta vezes sete, para significar sempre. (cfr. *Mt* 18, 22). Também sete são as Igrejas de que fala o *Apocalipse* (cf. cap. 1), simbolizadas por sete candelabros e por sete estrelas, nelas se representam a totalidade dos santos. Sete são os sacramentos; são as virtudes, são os dons do Espírito Santo e são os vícios. O número corresponde, pois, a muitos totais, e ainda no *Antigo Testamento* o sete aparece setenta e sete vezes.

⁶⁴ Cf. *Dicionário de Símbolos*.

⁶⁵ “De altos muros em sétupla clausura”. (vol. I, p. 47).

No *Dicionário de Símbolos*, o número corresponde aos dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus da perfeição. O número é também característico do culto de Apolo; as cerimônias apolíneas eram celebradas no sétimo dia do mês. (CHEVALIER *et al*, 1982, p. 828).

No contexto do nobre castelo, os sete muros podem significar as sete partes da filosofia: física, metafísica, ética, política, economia, matemática e dialética. Outros críticos consideram que os sete muros simbolizam as quatro virtudes morais: prudência, justiça, fortaleza e temperança e as três virtudes intelectuais: inteligência, ciência e sabedoria. (1993, p. 55). Nesse sentido, Dante teria reunido sob esse número por um lado o saber de seu tempo, por outro, as características positivas, sejam morais, sejam intelectuais, buscando no número sete a representação da inteligência, da filosofia, da sabedoria e da ciência daqueles que o antecederam. Aproveitando as possibilidades expressivas dos símbolos, Dante fez valer o espírito de sua consciência formal fundamentada nos números, nos personagens, nos seres mitológicos e nas imagens.

Na descrição dessa passagem temos a presença de um riacho que circunda o nobre castelo:

difeso intorno d`um bel fiumicello.

Questo pasammo come terra dura
per sette porte intrai con questi savi⁶⁶. (*INF.IV*, 108-110).

⁶⁶ “Também cercado de um arroio belo.
que atravessamos como terra dura
depois, entrando sob sete arquitraves”. (vol.I, p. 47)

Das palavras de Dante, infere-se que os poetas passaram com facilidade o riacho e adentraram os portões de acesso ao castelo, passando por sete portas que, no dizer dos comentadores, representam as sete artes liberais do trívio: gramática, dialética, retórica; e do quadrívio: música, aritmética, geometria e astronomia. Antonino Pagliaro, comentador e crítico da *Divina Comédia* afirma que, “é muito difícil estabelecer se Dante elaborou um simbolismo genérico fundamentado no número sete ou se apenas concedeu um específico significado alegórico às sete portas”⁶⁷.

No que se refere ao riacho, era comum nesse tipo de fortaleza a existência de um curso d’água, ao seu redor, ou seja, “o seu aparecimento na representação figurativa do castelo não é problema”⁶⁸, diz ainda Pagliaro. Os versos expressam que os personagens passaram pelo riacho como se fosse ‘terra dura’. Mas a legitimidade desse símbolo é imprecisa, pois sobre a água não se passa como se fosse terra firme. Segundo comentários de Sapegno, esse episódio pode representar a facilidade de transpor obstáculos, por conta da sabedoria humana e, por sua vez, o rio poderia representar a eloqüência dos poetas. (1967, p.49)

Esse também pode significar que a fama constituía ingresso para o local em que permaneciam os homens famosos, ou seja, a sua morada, o nobre castelo, sede da qual eles mesmos participavam. Essa é talvez a hipótese, no dizer de Pagliaro, mais provável, “porque confirma a idéia de distinção, separação e honra”⁶⁹. O riacho nasce como um elemento participante do cenário do nobre castelo; a sua imagem se apresenta associada à fortaleza, como era o caso das construções medievais em que havia um córrego em torno aos muros dos castelos, como forma de sustento e proteção. Nos comentários de Pagliaro, o significado de defesa que vem explicitado

⁶⁷ É molto difficile stabilire se Dante abbia fatto proprio il genérico simbolismo fondato sul numero sette, oppure abbia voluto dare uno specifico significato alegorico alle sette porte”. (1967, p. 497).

⁶⁸ Il suo apparire nella rappresentazione figurativa del castello non fá difficoltà”. (1967, p. 497).

⁶⁹ Poiché si conforma all’ idea di distinzione, separazione, onore”. (1967, p. 501).

pelo riacho, “confere aos espíritos magnos do Limbo uma posição distinta em relação às outras almas do Inferno”⁷⁰. (*Op.cit.*,p. 500).

No cenário pertencente castelo Dante faz alusão a um verde e fresco prado: *giugnemmo in prato di fresca verdura*⁷¹. (*INF.* IV, 111). O verde, elemento da natureza, torna o cenário um lugar agradável. Ao contrapor a paisagem geográfica deste espaço com a do Inferno como um todo, tem-se a impressão de lugar diverso. Nesse sentido, “os comentadores denunciaram o contraste [...] e no pátio do castelo há um gramado de verdor misterioso”, diz Borges, (1982, p. 390).

Trata-se, por isso, de um lugar agradável, parecendo uma “nesga da natureza” (CURTIUS, 1957, p. 202). Nessa perspectiva, tudo indica que, para Dante, o importante era transmitir algo que tinha um caráter de revelação natural e admiração.

Esses símbolos e imagens possuem, além de seu valor de relação com o objeto que procuravam representar, um significado próprio. A imagem se configura quase sempre pela simbologia porque é dotada de grande força expressiva. Para Octávio Paz (1990, p.46), “a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido”. Dessa maneira, o gramado verde que aparece junto ao nobre castelo é um elemento representativo de algo imanente um lugar com vida inserido na paisagem inóspita do Inferno, embora, em esferas diferentes, essa imagem é paralela e autônoma.

Por se processar num plano de analogia, a edificação do nobre castelo desenvolveu-se pela simbologia, em um sentido amplo, pela utilização sistemática daquilo que integra a estrutura dessa imagem, e nisso também o Dante se inspirou na literatura de Virgílio. “Devoto leitor da *Eneida*, imaginou os mortos no Elísio⁷² ou

⁷⁰ “Conferisce agli spiriti agli spiriti magni del limbo um posizione distinta dalle altre anime”

⁷¹ “Vimos a um prado de fresca verdura”. (vol. I, p. 47).

⁷² Termo usado na *Eneida*: “a seguir somos enviados para o amplo Elísio, cujas ridentes campinas em número pequeno nós ocupamos” (2002, p. 170)

em alguma variação medieval desses campos afortunados”. (BORGES, 1982, p. 390).

A descrição do nobre castelo nos consentiu revelar algumas características da literatura virgiliana – o fogo que iluminava as trevas, o nobre castelo e os seus personagens ilustres - tudo disposto em harmonia. “São formas do incipiente sonho de Dante, mal desligadas do sonhador. Falam interminavelmente de letras. Leram a *Ilíada* ou a *Farsália* ou escrevem a *Comédia*; são magistrados no exercício de sua arte”. (BORGES, 1982, p. 391).

O tema do Canto Limbo está intimamente ligado à *Eneida*. E o fato de o visitante da *Divina Comédia* ser guiado por Virgílio em sua viagem dá testemunho da ascendência do poeta latino sobre Dante. Este também efetivou um *Eliseo* pagão, um Panteon dos homens ilustres e de infiéis negativos que foram isolados em um clima sereno do além-túmulo.

Capítulo 4

UM RETORNO AOS CLÁSSICOS

Tal obra é bela por que gozou de recepções diversas no curso dos séculos, às vezes preceitos disseminados no mar da intertextualidade, soube recolher e fazer frutificar tais heranças de forma a dar vida a algo de original". (ECO).

4.1 Os Personagens do Castelo

Na primeira parte deste capítulo serão apresentados os personagens do nobre castelo, lançando-lhes um olhar mais atento. Na segunda parte serão abordadas questões ligadas ao diálogo entre textos, percebidas durante a leitura desse canto que ora retomamos.

Estando dentro do castelo, ainda na companhia de Homero, Horácio, Ovídio, Lucano e Virgílio, Dante pôde ver outras personalidades, que nas palavras dele eram “de grande autoridade nos semblantes” (*INF. IV,113*):

Genti v'eran con occhi tardi e gravi,
di grande autorità ne' lor sembianti:
parlavan rado, con voci soavi¹. (*INF. IV, 112-114*).

¹ “Vimos gentes aí, de tardos, graves olhares, mas prestígio em sua expressão; falavam raro, com vozes suaves.” (vol. I, p. 47).

As almas apresentam um olhar austero e melancólico, falam com voz suave, não padecem dor, e parecem sofrer com o imobilismo desse lugar. Segundo Borges, esses habitantes do castelo “raras vezes falam e sua voz é muito tênue; seu olhar tem grave lentidão”. (1982, p. 389).

Dentro das dependências do castelo, os seis poetas se movimentam para que possam desfrutar de uma melhor visão:

Traemmoci così da l'un de' canti,
in loco aperto, luminoso e alto,
sì che veder si potien tutti quanti.

Colà diritto, sovra 'l verde smalto,
mi fuor mostrati li spiriti magni,
che del vedere in me stesso m'essalto². (*INF.* IV, 115-120).

O protagonista e os outros poetas dirigiram-se para esse local, que é aberto, é luminoso, é alto. Essa posição favorece a visualização dos hóspedes do nobre castelo, que estão sobre o verde prado. Esse local os enaltece e Dante se exalta de alegria ao ver aquelas figuras, a ponto de inseri-las praticamente uma a uma em seus versos:

I`vidi Eletra con molti compagni,
tra ' quai conobbi Ettòr ed Enea,

² “Depois mudamos nossa posição
Para um poço aberto, luminoso e alto,
De onde de todos tínhamos visão.
Sobre o verde que dava-lhes ressalto
Os espíritos vimos sobranceiros,
Dos quais, só de os ter visto, ainda me exalto.” (vol. I, p.47).

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.

Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino,
Lucrezia, Iulia, Marzia e Corniglia;³ (*INF. IV*, 121-128).

O peregrino reconheceu várias personagens⁴ da literatura e da história, heróis gregos e latinos, entre esses, Electra, Enéas, Camila, Pentasiléia, Latino, Lavínia, Lucrecia, Júlia, Lino, Heitor e outros personagens que participaram da fundação de Roma como Márcia, Cornélia e Lucius Brutus. De acordo com Fallani, o poeta “institui e cria sobre o plano da poesia imagens controladas e transferidas na linguagem simbólica um lugar ideal para os seus personagens [...], um ambiente formado de um castelo, de um rio, de um prado, modelado e colorido como uma preciosa miniatura”⁵.

³ “Electra vi com muitos companheiros;
desses, Enéas, Heitor reconheci,
César, armado, de olhos rapineiros,
Camila e, um pouco apartada dali,
Pentasiléia e, sentado, o Latino
com sua filha Lavínia também vi.
Vi aquele Brutus que expulsou Tarquínio,
Lucrecia, Júlia, Márcia e a proverbial Cornélia”. (vol. I, p. 47).

⁴ Electra é filha de Atlas e fundadora de Tróia; Enéas é personagem da mitologia romana e herói da *Eneida*, de Virgílio; Camila é filha do rei Metabus, morta na guerra de Tróia; Pentasiléia, rainha das amazonas, ajudou os troianos contra os gregos e foi morta por Aquiles; Latino reinava sobre a península italiana, onde Enéas fundou Roma; Lavínia é filha do rei Latino; Lucrecia - esposa de Colatino; Julia é filha de Júlio César e esposa de Pompeu; Márcia é a segunda esposa de Catão de Utica; Cornélia é mãe dos tribunos Tibério e Caio; Lucius Brutus foi fundador da república romana; Heitor foi príncipe de Tróia, o mais valente dos guerreiros troianos na *Ilíada* de Homero.

⁵ “Intuisce e crea su di terreno aperto alla poesia delle immagini, controllate e trasferite nel linguaggio simbolico, un posto ideale per i suoi personaggi [...], formato da un castello, da un fiume, da un prato, modellati e coloriti come una preziosa miniatura”. (1976, p. 109).

Ainda na dimensão daquela cena Dante reconhece o muçulmano, Saladino⁶, embora estivesse o mesmo um pouco afastado dos demais: “*e solo, in parte, vidi 'l Saladino*”⁷. (INF. IV, 129). Esse verso do Inferno isola no Limbo, o herói muçulmano do grupo, em que por direito pertence aos heróis e heroínas da Antigüidade Clássica. “Uma solidão que o engrandece, comenta Borges”. (1982, p. 389). Com esse isolamento, expressa Dante a diferença da fé e da civilização árabe, e, também apresenta um personagem de grande valor no oriente.

Porém, existem controvérsias acerca do fato de o poeta abordar, nesse canto, o islamismo e a cultura árabe, se consideramos os textos da escolástica, das noções filosóficas, teológicas e morais que exerceram influência sobre Dante, para compor a *Comédia*. E também o fato de Saladino ter combatido contra os exércitos das cruzadas, na Terra Santa e de ter degolado soldados cristãos. (2001, p. 83). Com que finalidade o poeta coloca esse personagem de origem árabe, no castelo?

Sermonti argumenta que é preciso falar das qualidades e das virtudes morais de Saladino, uma vez que o mesmo empreendeu esforços diplomáticos para selar a paz com o rei Ricardo da Inglaterra, fazendo com que as cruzadas reconstituíssem seu reino na costa da Palestina e deixassem Jerusalém aos muçulmanos, por isso, Saladino usufruía de ótima fama em toda a Europa. (2001, p. 83). O muçulmano, depois que empreendia vitória sobre os exércitos cristãos, mostrava-se compassivo e auxiliava os homens das Cruzadas que se achavam sob o seu território. O sultão possuía um caráter pacificador, e talvez seja essa uma das razões de Saladino dividir com outros espíritos magnos, o espaço do castelo.

⁶ “Saladino nasceu em 1138, na Mesopotâmia, em um pequeno emirado local de estirpe curda. Seguiu desde jovem o pai e o tio no serviço ao sultão Norandino, de Damasco e por este foi enviado para o Egito em 1174, nas tropas que acompanharam a última fase do Califado Fatimida. Era conhecido por seu caráter virtuoso pelos esforços empreendidos militarmente e diplomaticamente durante a cruzada que tomou Jerusalém, em 1191, para que se estabelecesse a paz entre muçulmanos e cristãos”. (GABRIELI, In. *ED.* vol. IV, p. 1073).

⁷ “E só, apartado, o Saladino”. (vol. I, p. 47).

É também uma homenagem a um homem de excepcionais qualidades morais e sociais, ainda mais para a civilização que ele representava. No dizer de Le Goff “essa frente de encontro entre o Ocidente e o Islã é antes de tudo é uma frente militar, de oposição armada, ou seja, a frente das cruzadas. São trocas de golpes, não de idéias, nem de livros”. (1993, p. 26). Nesse sentido parece que a intenção de Dante era integrar a cultura árabe ao ocidente.

Retomemos a leitura do canto no momento em que peregrino lança o olhar à frente e vê o maior dos pensadores gregos:

Poi ch'innalzai un poco più le ciglia,
vidi 'l maestro di color che sanno
seder tra filosofica famiglia
Tutti lo miran, tutti onor li fanno:⁸. (*INF.* IV, 130-133)

O personagem distingue o filósofo Aristóteles⁹ sentado ao centro dos filósofos e nota que todos à sua volta o admiram. ‘Mestre de todo homem de saber’, (V. 131), é assim que Dante se refere ao pensador grego. O filósofo percorreu todos os caminhos: da biologia à metafísica, da psicologia à retórica, da lógica à política, da ética à poesia, por isso é impossível resumir a fecundidade do seu pensamento em todas as áreas. Dante, ao que parece, conhecia as traduções latinas de Aristóteles, especialmente a *Ética*, e, sobretudo, pelas leituras que fazia de São Tomás de Aquino e Alberto Magno.

⁸ “Olhando um pouco à frente vi o imortal mestre de todo homem de saber sentado em reunião filosfal. Honrarias todos vão lhe oferecer” (vol. I, p. 47).

⁹ Aristóteles (384-322 a.C.). Filósofo e cientista grego. Foi um dos mais importantes filósofos da antiguidade ao lado de Platão e Sócrates. Pai do empirismo e autor de várias obras entre as quais *Ética*, *Organon* e *Física*, *Metafísica*, *Retórica* e *Poética*.

Na cena em que Aristóteles aparece como protagonista, Dante tem a visão de outros filósofos e pensadores:

quivi vid'io Socrate e Platone,
che 'nnanzi a li altri più presso li stanno;
Democrito, che 'l mondo a caso pone,
Diogenés, Anassagora e Tale,
Empedoclès, Eraclito e Zenone¹⁰. (*INF.* IV, 133-138)

Os personagens¹¹ que estão entretidos em conversa, legaram à humanidade uma vasta obra, de filosofia, de ciência e de matemática. Sócrates, Platão, Demócrito, Diógenes, Anaxágoras, Tales, Empédocles, Heráclito e Zenão estão sob a luz que emana do nobre castelo. Os personagens são dignos desse privilégio por conta da fama conquistada pelas suas obras na terra, ou seja, Dante os premiou destinando-lhes um local, que no contexto da Idade Média simbolizava a supremacia.

Nesse sentido, a representação do nobre castelo é ainda mais interessante porque, embasando-se na opinião dos teólogos sobre o paganismo, Dante atribui uma condição de destaque aos “hóspedes” - pagãos sem direito ao Céu -, mas que legaram à humanidade grande saber. É essa a idéia de privilégio expressa por Dante: o

¹⁰ Sócrates vejo entre eles e Platão, mais próximos que os outros, a o entreter. Demócrito que o acaso faz a razão do mundo, e Anaxágoras e Tales, Empédocles, Heráclito e Zenão. (vol. I, p. 47 - 48).

¹¹ Sócrates (470-399 a.C.), foi filósofo grego que teve grande influência sobre a filosofia ocidental através dos seus diálogos, narrados na obra de Platão; Demócrito de Abdera (460 a.C. – 370 a.C.), foi contemporâneo de Sócrates. A fama de Demócrito decorre do fato de ele ter sido o maior expoente da teoria atômica ou do atomismo. De acordo com essa teoria, tudo o que existe é composto por elementos indivisíveis chamados átomos. Platão (428-347 a.C.), foi autor de inúmeros diálogos como, *A República* a qual rejeitava o empirismo defendido por Aristóteles; Diógenes, Anaxágoras e Empédocles foram filósofos gregos. Tales de Mileto (625-546 a.C.) era o pai da filosofia ocidental, do pensamento científico e considerado um dos sete sábios da Grécia. Heráclito (540-475 a.C.), foi um filósofo que acreditava que o fogo era fonte de toda matéria e que o mundo estava em constante mudança. Foi fundador da metafísica; Zenão (séc. 5 a.C.) era filósofo e matemático, conhecido por seus paradoxos matemáticos.

patrimônio de doutrina, de merecimento humano, adquiridos no plano natural, com o intelecto e a ação os faz merecedores de um local aparentemente seguro, protegido e luminoso dentro do Inferno.

A luz do castelo, por sua vez, também pode ser um elemento metafórico amplamente empregado por Dante na extensão da obra e, nesse caso, para expressar a idéia de luminosidade causada pelos grandes pensadores. O fogo que vencia parcialmente as trevas do Limbo pode significar a luz do pensamento e da razão; a iluminação do ambiente não ocorre por acaso, é reflexo da presença dos pensadores e filósofos - os iluminados pelas idéias.

Naquele contexto luminoso, o peregrino continua a visualizá-los:

e vidi il buono accoglitor del quale,
Diascoride dico; e vidi Orfeo,
Tulio e Lino e Seneca morale;
Euclide geomètra e Tolomeo,
Ipocràte, Avicenna e Galieno,
Averois, che 'l gran comento feo¹² (*INF.* IV, 139 -144).

Dante reconhece ainda Discórides¹³ além de outras personalidades¹⁴ famosas, entre as quais: Marco Túlio Cícero, Lino, Sêneca, Euclides, Ptolomeu e Hipócrates.

¹² Dioscóride que às plantas deu avales,
E Túlio, Lino, Diógenes e Orfeu:
Sêneca, que indagou do mundo os males;
O geômetra Euclides, Ptolomeu,
Hipócrates, Avicena e Galeno,
e Averróis que o Comentário nos deu.” (vol. I, p. 48).

¹³ Dioscórides, cientista e médico grego (séc. 1 d.C.).

¹⁴ Túlio, (Marcus Túlius Cícero, 106-43 a.C.), foi orador e filósofo romano; Lino, poeta e músico grego; Sêneca (4 a.C. - 65 d.C.), foi filósofo romano; Euclides: matemático grego (300 a.C.); Ptolomeu (100-170): astrônomo e matemático cujas teorias sobre o universo dominaram o pensamento científico até o século XVI. Segundo a teoria de Ptolomeu, a terra é esférica e ocupa o centro do Universo. Em volta da terra giram todos os planetas, sol e lua. No final, gira uma esfera de estrelas fixas; Hipócrates, (460-377 a.C.), foi médico grego.

O legado dos grandes pensadores representa o conhecimento da ciência e da filosofia, e a sua celebração na *Divina Comédia* constitui-se em uma razão para o merecimento da glória que possuiu cada homem, por seus ideais, e ainda o que ele representou para Dante e para o saber medieval. Sobre isso, Le Goff, afirma que “a filosofia e, sobretudo, a medicina com Hipócrates e Galeno, a física, a lógica e a ética com Aristóteles, eis a imensa contribuição”. (1993, p. 27).

Encontrando-se ainda no castelo, quebrando a seqüência de nomes de pensadores e filósofos, o peregrino Dante reconhece Orfeu¹⁵, personagem da mitologia grega. Dante trouxe ao seu Inferno elementos do *Mito de Orfeu* a exemplo do barqueiro Caronte, do guardião do reino infernal Cérbero, o rio Estige. Convém lembrar também que Dante desejava salvar sua alma e encontrar Beatriz. Orfeu, por sua vez, almejava trazer à vida a amada Eurídice. Nessa perspectiva, o fato de o mesmo aparecer como personagem do Limbo, está relacionado à questão do retorno aos clássicos e à percepção de Dante a outras formas do passado também apreendidas na leitura desse Canto.

¹⁵ Orfeu, filho de Calíope, era poeta e músico. Com os sons melodiosos de sua lira dominava as feras e quando tocava os pássaros paravam de voar para escutar, os animais selvagens perdiam o medo, as árvores se curvavam para pegar os sons no vento. Em um dia de má sorte, sua linda mulher, Eurídice morreu, depois de ter sido picada por uma cobra. Orfeu, com grande ousadia, desceu ao Tártaro, tocando sua lira para trazê-la de volta. A canção pungente e emocionada convenceu o barqueiro, Caronte a levá-lo vivo pelo Rio Estige, adormecendo Cérbero, o cão de três cabeças que vigiava os portões e, aliviando os tormentos dos condenados, Orfeu chegou ao trono de Hades. O rei dos mortos ficou irritado ao ver que um vivo tinha entrado em seu domínio, mas a melodia da música o comoveu, e este chorou lágrimas de ferro. Orfeu encantou também a rainha Perséfone, a mulher de Hades, que lhe revelou a senha secreta para o lago da memória e, assim, Eurídice poderia voltar com Orfeu ao mundo dos vivos. Hades impôs apenas uma condição: que não olhasse para trás até que Eurídice estivesse a salvo, de volta à luz do sol. E lá se foi ele, tocado e cantando alegremente, com Eurídice a segui-lo. Mas no último instante, com medo de que Hades o estivesse enganando, Orfeu esqueceu-se da condição imposta, olhou ansioso para trás – e, dessa maneira, perdeu Eurídice para sempre. (GRAVES, sd, p.33).

Além do personagem mitológico, encontramos pensadores árabes, a exemplo, de Avicena¹⁶, filósofo e médico, e de Averróis¹⁷. Este reconstruiu, preservou e consolidou os ensinamentos originais do filósofo grego, autor da *Ética*, sendo nomeado por Dante de “o comentador” (v.144). No dizer de Jacques Le Goff, “Aristóteles se tornara o Filósofo por excelência através de Averróis”. (1993, p. 90).

Por sua vez, era Avicena que possuía grande prestígio, não tanto por sua filosofia, mas pelo seu papel fundamental como médico e cientista, “cuja enciclopédia médica ou *Cânon* viria a se tornar o livro de cabeceira dos médicos ocidentais”, diz Le Goff. (1993, p. 28). A referência, embora colocada dentro da família filosófica, parece estar ligada mais a sua atuação como médico, já que o poeta o coloca junto com Galeno e Hipócrates. Dante parece ter enfatizado o fato de os árabes não se dedicarem exclusivamente à filosofia, pois eram também juristas, teólogos, matemáticos, em geral membros da elite comercial e herdeiros de uma longa tradição familiar de erudição e cargos. Os mesmos tinham uma educação esmerada e voltada, sobretudo, para a formação religiosa, fato que, provavelmente, causou surpresa no medievo cristão. Desse modo explica-se o artifício empregado por Dante em relação a esses personagens “baseado na autoridade apoiada no duplo suporte das civilizações precedentes: o cristianismo e o pensamento antigo enriquecido pela contribuição árabe”. (LE GOFF 1993, p. 75).

Retomando a leitura do canto, constata-se que muitos personagens foram nomeados, outros não e, sobre isso, Dante se explica:

¹⁶ Avicena, filósofo e médico persa. (980-1037 d.C.).

¹⁷ Averróis (1126-1198 d.C.), estudioso árabe conhecido como comentarista de Aristóteles que serviu de base para o trabalho de Tomás de Aquino e que teve papel determinante na divulgação das idéias do filósofo grego, na Idade Média cristã.

lo não posso ritrar di tutti a pieno,
però che sí mi caccia il lungo tema,
che molte volte al fatto il dir vien meno¹⁸. (*INF.* IV, 145-147)

Conforme os versos, o personagem não pode nomear todos os habitantes do Limbo, pois, no dizer dele, são muitos e o tema que move o poeta é extenso. Por vezes, Dante relata acontecimentos, como foi o caso do elenco dos poetas e pensadores apresentado ao longo do canto, assim finalizado:

La sesta compagnia in due si scema:
per altra via mi mena il savio duca,
fuor de la queta, ne l'aura che trema;
e vengo in parte ove non è che luca.¹⁹. (*INF.* IV, 148-151).

Nas palavras do poeta a descrição do momento em que ambos, Dante e Virgílio, deixam a companhia dos outros poetas e dirigem-se para fora daquele ambiente calmo do Limbo. Os dois se aviam em direção ao lugar de temor, onde não há luz.

Chegando ao final desta etapa cabe refletir sobre a posição que os personagens assumem no canto. Sermonti comenta o fato de Dante - autor ter-lhe atribuído lugares

¹⁸ Não posso retratar todos em pleno;
Assim, quando me impede o tema ingente,
Veze o fato eu dou relato alieno. (vol.I, p,

¹⁹ “Ora, dos seis, restamos dois somente,
e pra outra via meu Mestre me conduz:
desta, serena, a outra aura, tremente.
E chego aonde nada mais reluz”. (vol.I, p. 48).

distintos e também tê-los dividido hierarquicamente. Observa-se que fora do Castelo, suspirando na escuridão, vagam diversas almas anônimas. Em seu interior, o castelo é habitado por outros grupos distintos: no primeiro, sob o verde prado estão as figuras dos personagens de Tróia e da história de Roma; no segundo, dispostos num local um pouco mais elevado, encontram-se os grandes autores da biblioteca clássica de Dante. “Que os dois grupos estejam deslocados segundo uma ordem de hierarquia, que prima pela experiência contemplativa e especulativa, não parece dúvida”²⁰, diz Sermonetti.

O que se constata é que sobre os dois grupos esteja disposto um terceiro constituído de poetas, em particular, o da *bela escola*, comandada por Homero, que sobe à colina para desfrutar de um bom ângulo visual. São os poetas da *sagrada corporação*, escolhidos por Dante, como expoentes estilísticos, como modelo para a sua literatura, sendo essa a possibilidade mais racional que explica essa distinção.

O poeta admirava aquelas “pessoas”, era conhecedor de grande parte da obra dos filósofos e autores clássicos. Por outro lado, Dante, que respeitava as idéias religiosas sobre a salvação da alma e não pôde salvar os heróis pagãos. Para ele, a luz intelectual, a grandeza das idéias dos pensadores era insuficiente porque não foi iluminada pela Graça Divina. Segundo Borges

o poeta buscou refúgio na grande memória romana. Quis honrá-la em seu livro, mas não podia deixar de entender que insistir demasiado sobre o mundo clássico não convinha a seus propósitos doutrinários. Dante não podia contra a Fé salvar seus heróis; pensou-os num Inferno negativo, privados da visão e da posse de Deus no Céu, e apiedou-se de seu misterioso destino. (1982 p. 389).

Nesse sentido, mesmo que o tema enfatize a importância da fé, esse Canto demonstra a superioridade cultural dos gregos e dos latinos. Ao que parece, Dante

²⁰ “Che i due gruppi siano dislocati in quota secondo l’ordimento gerarchico che premia l’esperienza contemplativa e speculativa rispetto all’attività pratica, non sembra dubbio”. (2003, p. 79).

empreendeu um retorno à tradição: o *Eliseu virgiliano* retorna na figuração do nobre castelo, memorial dos espíritos magnos, personagens que remontam aos clássicos, o que nos confirma a idéia do diálogo entre os textos.

4.2 A intertextualidade da *Comédia* com os poetas clássicos

O Canto do Limbo evoca a história, a filosofia, a teologia, a ciência, e o meio de fundir esses elementos é a alegoria²¹. A riqueza da alegoria como forma de expressão transfere ao leitor uma imagem imediata de algo que impressiona, antes que se possa alcançar a idéia definida sobre o significado daquilo que foi citado. No dizer do teórico literário Antoine Compagnon, “a alegoria, por intermédio da qual toda a Idade Média pensou a questão da intenção, repousa na realidade, na superposição de dois pares teoricamente distintos, um jurídico e outro estilístico”. (2003, p. 56).

Nesse sentido a alegoria é um recurso altamente representativo dos valores existenciais e humanos encontrado por Dante para compor a sua poesia, que por lidar com a palavra, signo intelectual e sensível, é capaz de expressar a totalidade dos valores do espírito e incorporá-los aos diferentes níveis da consciência. Ao escrever os versos, Dante trabalhou com afinco a palavra ou, no dizer do próprio poeta, o seu poema trouxe-lhe *anos de exaustão extrema* (PAR. XXV, 3).

O poeta utilizou-se de toda a riqueza da técnica literária como o símile, a alegoria, o símbolo, e de outros recursos literários. Além das unidades sonoras, através do emprego da rima, da métrica, das aliteraões, das anáforas, das metáforas e de elementos de outras obras existentes, para tornar bela a sua expressão. Parece de suma importância entender a complexidade dessa expressão desenvolvida na Idade Média, em que as profundas transformações ocorreram simultaneamente em vários

²¹ “Alegoria é um traslado que exprime conceitos com palavras em tudo ou em parte metafóricas; é um conceito escondido debaixo de um véu de palavras ou de figuras que literalmente exprime ou representa outro; um procedimento estilístico que consente de significar um conceito com uma imagem que exprime uma realidade diferente. Na alegoria a relação com o que ela representa é forçada e arbitrária”. (CICCIA, 2002, p. 15)

níveis sociais, possibilitando, assim, práticas literárias poéticas, como é o caso da poesia épica de Dante e por conseqüência, o tema da viagem.

A viagem ao mundo dos mortos manifesta-se em várias obras²². Neste contexto, a descida ao Inferno, presente nas épicas de Homero, Virgílio e Dante, é uma prova de que os textos dialogam entre si e, também, de que existem perspectivas de mudança de postura em relação à vida. O herói desce vivo às profundezas subterrâneas, ao Inferno, em companhia dos mortos e dos antepassados enfrenta monstros e, no caso do personagem Dante, vivencia o destino das almas condenadas, para depois sair com sabedoria e passível de se tornar imortal.

É o Hades que, na *Odisséia*, na *Eneida* e na *Divina Comédia* proporciona a Ulisses, a Enéas e a Dante a iniciação ao futuro e ao destino que não de transcender: Tirésias orienta Ulisses para que o mesmo possa retornar a Ítaca; Anquises, pai de Enéas, personagem do mundo subterrâneo da *Eneida*, profetiza ao filho sobre a nova ordem da época de Augusto, e Virgílio guia Dante por todo o Inferno e pelo Purgatório para que este possa em seguida ascender ao Céu. Ulisses, Enéas e Dante empreenderam viagem ao além túmulo e após a experiência da morte, tornaram-se mensageiros de um novo conhecimento.

A temática da viagem, na literatura, além de ser uma das mais freqüentes é também das mais antigas, encontrando-se múltiplos exemplos de viagens que, na maioria dos casos são dotados de simbolismo, são significativas por conterem em si a idéia de procura da verdade. Convém acrescentar que essa literatura está ligada a um contexto histórico-social específico, começando com Homero, Virgílio, Dante seguido depois, por muitos outros. Todorov na *Análise Estrutural da Narrativa* lembra que “em

²² “A idéia de viagem é entendida como busca da verdade, da paz, da imortalidade, na procura e na descoberta do espírito. Na literatura, a viagem simboliza uma aventura e uma procura de um conhecimento concreto ou espiritual e, na maior parte das vezes, uma fuga de si mesmo” (CHEVALIER & GHERBRANT, 1994, p. 691)

toda obra, existe uma tendência à repetição, que concerne à ação, aos personagens ou mesmo a detalhes da descrição”. (1973, p. 213)

No caso do personagem Dante, o desejo de viagem exprime uma vontade de mudança interior ligada à insatisfação do que propriamente uma deslocação espacial. O personagem-peregrino percorre espaços semelhantes aos espaços percorridos por Ulisses, Enéas, Orfeu e outros heróis. Mas não se pode falar desse tema sem aludir às epopéias e outros textos que precederam a *Divina Comédia*, que também pode ser lida e analisada à luz destas influências. Sobre isso Umberto Eco diz que

a certos personagens literários – não todos – acontece-lhes de saírem do texto em que nasceram para migrar para uma zona do universo que não é muito difícil delimitar. Os personagens narrativos migram, quando têm boa fortuna, de texto em texto. (2003, p. 15)

Nesse sentido, podemos afirmar que a *Divina Comédia* está repleta de elementos e personagens que migraram de outras obras, a exemplo de Orfeu, Ulisses, Rifeu e tantos outros da mitologia e da Bíblia, além da própria viagem empreendida pelos heróis épicos.

As obras relativas ao tema da viagem são na literatura contemporânea, um grande intertexto, as quais em todos os tempos surgiram relacionadas com outras anteriores ou contemporâneas.

O inter-relacionamento de textos de diferentes épocas não é novo podemos dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética, basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de citações, personagens e situações. (MOYSÉS, 1978, 59).

Na ampla rede de significações das obras literárias, percebe-se que o homem sempre observa o que já foi feito nesse processo de produção e que, por isso, a intertextualidade é inerente à produção humana e remete a uma significação e uma relação entre os textos principalmente pela agregação de um com outro. A tradição, de certa forma, pode ser reiterada com as diferentes retomadas que dela se faz, ou seja, enquanto sistema de significantes é constituído de vários sistemas significantes anteriores. No caso da *Divina Comédia*, a intertextualidade ocorre quando o poeta retoma Homero, Virgílio, Horácio, Ovídio e outros escritores que o precederam.

Ao abordar a intertextualidade em um ensaio publicado nos finais da década de 1960, Júlia Kristeva provocou uma mudança na idéia estabelecida sobre o autor como única fonte do texto. Kristeva dizia que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. (1974, p. 64). A noção de intertextualidade proposta por ela se constitui em uma nova maneira de ler e refletir sobre e com os textos.

Dessa forma, o tema, as referências, as alusões, as epígrafes, as paráfrases, os personagens, conexões são algumas das formas de intertextualidade. Segundo Compagnon, “certamente encontraríamos a noção de intertextualidade por muitos outros caminhos, na rede que liga os elementos da literatura”. (2003, p. 110).

A intertextualidade considera todo e qualquer texto, sem recorrer aos conceitos tradicionais de autoria, subverte a idéia do texto como totalidade hermética e auto-suficiente e coloca em seu lugar o fato de que toda obra literária ocorre efetivamente na presença de outros textos. Ainda no dizer de Kristeva, “o texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura réplica de um outro texto”. (1974, p. 98). A totalidade de um texto é um tecido ilimitado de conexões, associações, fragmentos, textos e contextos. À luz da intertextualidade, o ato de escrever é sempre uma

interação e uma reescrita que traz ou desloca textos ou traços de vários textos de forma consciente ou não.

O intertexto aparece na produção e na recepção da rede cultural de que todos participam, ou seja, na significação que se dá no jogo de olhares entre o texto e seu destinatário. Este último é um interlocutor ativo no processo de significação, na medida em que participa desse jogo intertextual. Como parte do processo literário, o texto, em sua trajetória dentro de uma cultura sofre diversas leituras e, sobre ele, são depositadas camadas de significações historicamente produzidas, conduzido por uma dinâmica que independe do autor.

O texto é, ao mesmo tempo, contemporâneo do autor e de seus mais variados leitores, e a cada leitura ele estará dotado de uma dimensão de interpretação e de historicidade: aquela que lhe determina uma diversidade de significações; a sua história é a de suas leituras ou um leque aberto e inesgotável, que corrobora para a amplitude e a complexidade desse processo. Essa tarefa é indício de que antes do texto e depois dele existem dimensões que não podem, de forma alguma, passarem despercebidas. Sem o autor que lhe dá o sopro gerador, e sem o leitor, que o arranca da insignificância geral, ressuscitando-o, o texto não passa - como sugeriu Sartre - de “um monte de papel cheio de borrões de tinta”. (1948, p. 24). Ainda na opinião deste, a “escritura e leitura são as duas faces de um mesmo fato histórico, e a liberdade à qual o escritor nos incita não é uma pura consciência abstrata de ser livre”. (1948, p. 57).

Como objeto cultural, o texto tem uma existência física que pode ser apontada e delimitada: um romance, uma epopéia, um filme, um anúncio, ou uma música, e se destina ao olhar, à consciência e à interpretação do leitor. Nessa medida em que constitui uma proposta de significação, o texto é, no dizer de Barthes,

um tecido sempre tomado por um produto, um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido, nós

acentuamos agora no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. (1973, p. 82).

O significado do termo “rede” que Barthes utiliza, pode ser entendido como um agrupamento de termos não acabados em contínua relação com outros, em novas produções discursivas. O texto, sob essa idéia, é uma espécie de teia de linguagem que interliga o produto do trabalho literário a outros discursos. Nesse sentido, o texto encontra no leitor uma experiência que se abre a múltiplas direções e que estabelece ligações com o mundo de significados sempre em expansão.

A teoria de Barthes sobre o texto abriu caminhos para Kristeva e a noção intertextual. A atividade de leitura que ele priorizava, adiciona significados em um sistema sempre crescente, em expansão vital. Barthes, em *O prazer do texto*, enfatiza seu trabalho de análise numa dinâmica de atração leitor *versus* texto. Para ele é prazeroso ler, sobretudo no sentido de que o texto transforma o leitor em prisioneiro, em trabalhador do que lê.

É assim que tenho os meus melhores pensamentos, que invento melhor o que é necessário para o meu trabalho. O mesmo sucede com o texto: ele produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente. (1973, p. 35).

Em sua argumentação, Barthes possibilita novos percursos de leitura e que adicionam outros significados aos já conhecidos, ou seja, transforma o leitor em outro autor, ou produtor de texto, como sugere esse teórico: “o texto me escolheu, através de toda uma disposição de telas invisíveis, de chicanas seletivas: o vocabulário, as referências, a legibilidade”. (1973, p. 38).

Infere-se, então, que a intertextualidade parece dar continuidade e ressuscitar determinados textos. Uma leitura é o reencontro e o diálogo com outras leituras; é um

ingresso no jogo textual, pois os leitores lidam com “esperanças, temores, hábitos da sensibilidade, da imaginação e até mesmo da percepção; enfim, aos costumes e valores recebidos, a todo um mundo que o autor e leitor têm em comum”, (SARTRE,1948, p. 59). Enfim, as leituras prévias, experiências e posições do próprio leitor frente à cultura, estabelecem, também, ligações intertextuais.

Em razão disso, a intertextualidade torna-se um mecanismo de leitura, na medida em que pode favorecer um entendimento e/ ou sua interpretação. A literatura vale-se amplamente do recurso intertextual, daí a encontrarmos na produção literária poemas com idéias de outros poemas, personagens em diálogo com outros personagens, quadros dialogando com a literatura, propagandas que se utilizam da linguagem artística.

Existem ainda, nessa discussão, obras do mesmo autor que estabelecem relação entre si. O escritor, enquanto autor pode utilizar-se de textos que ele mesmo produziu o que resultaria numa espécie de intratextualidade. É o caso de o próprio Dante apresentar, na *Divina Comédia*, contextos e personagens de outras obras de sua autoria, como ocorre em *La vita nuova*²³, na qual o poeta narra que viu Beatriz pela primeira vez quando ela tinha ainda nove anos, na figura de uma jovem, em forma de anjo:

nove vezes já, depois do meu nascimento, tornara o céu da luz quase a um mesmo ponto, quanto à sua própria giração, quando aos meus olhos apareceu primeiro a gloriosa senhora da minha mente, a qual foi chamada por muitos Beatriz [...]. Apareceu vestida de nobilíssima cor, humilde e honesta, sangüínea, cingida e ornada à guisa que à sua juveníssima idade convinha”. (ALIGHIERI, 2003, p. 91).

²³ É a primeira obra escrita por Dante Alighieri. É uma dedicadíssima história de amor ideal de Dante por Beatriz. Compõe-se de prosa e poesias comentadas. (ALIGHIERI, 2003, p. 155).

Por sua vez, na *Divina Comédia*, o personagem vê Beatriz quando este se aproxima do Paraíso e assim o poeta descreve o encontro:

sovra candido vel cinta d' uliva
donna m' apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva
E lo spirito mio, che già cotanto
tempo era stato ch'a la sua presenza
non era di stupor, tremando, affranto,
sanza de li occhi aver piú conoscenza,
per occulta virtù che da lei mosse,
d' antico amor sentí la gran potenza²⁴. (*PUR*, XXX, 31-39).

Pela leitura desses versos vemos que o tema sobre Beatriz foi recorrente na obra de Dante, isso comprova que na interação entre textos, a idéia do diálogo vem confirmar o intertexto e, conseqüentemente, a própria intertextualidade.

Saladino é também personagem mencionado em outra obra de Dante. O sultão árabe aparece no *Convívio*²⁵, no Tratado Quarto capítulo XI, quando o poeta exalta as boas virtudes de importantes personagens:

²⁴ “Sobre um véu níveo cingida de oliva,
dama me apareceu num verde manto
sobre as vestes de cor de chama viva;
e o espírito meu que, desde tanto
tempo, não fora mais por sua presença
arreatado, já a tremer de espanto,
sem ter pela visão sua conhecença,
mas, por efeito que dela partiu,
de antigo amor senti a força imensa”. (vol. II, p. 196).

E qual não está ainda no coração Alexandre por causa dos seus reais benefícios? Qual não é ainda o bom rei de Castela, ou o Saladino, ou o bom marquês de Monfelfro, ou o bom conde de Toulouse, ou Beltrano de Bórneo, ou Galasso de Montefelfro? Quando se faz menção da missão destes, certamente não somente dos que fariam isso voluntariamente, mas os que antes da morte gostariam de fazer isso, amor têm à memória destes.²⁶ (1988, p. 60).

Saladino é também personagem da *Comédia*; no nobre castelo aparece entre os espíritos magnos e, no *Convívio*, o personagem é citado como exemplo de virtude. De modo geral, existe na obra de Dante uma harmonia intertextual, uma vez que os temas, os personagens e textos dialogam, convergindo para um grande intertexto. Nessa relação, a poesia de Dante se mantém dentro de um significado, constituído por uma multiplicidade de fragmentos de discursos.

Verifica-se que, ao compor os seus versos, Dante ligou-se à tradição literária e produziu relações significativas, ampliando horizontes e expectativas. O autor dialogou com textos que o precederam à medida que transformou, através de mecanismos precisos, referências, alusões e citações de outras obras existentes para compor a sua. Através dessa relação, Dante foi capaz de encontrar signos, de reformular, produzir ou formular idéias relacionadas com os personagens, pensamentos sociais, fatos históricos e filosóficos.

É dessa maneira que a mensagem edificante da poesia de Homero, Horácio, Ovídio, Lucano e de Virgílio, perpassa a *Divina Comédia*. Esta obra é repleta de elementos como monstros, figuras mitológicas que apareceram na *Ilíada*, *Odisséia*,

²⁵ “O *Convívio* é uma obra vasta que compreende quinze tratados, dos quais um é introdutivo e os demais se prestam a oferecer comentários literais e alegóricos de canções de amor e virtudes materiais”. (SAPEGNO, p.109).

²⁶ “E cui non è ancora nel cuore Alessandro per li suoi reali benefizi? Cui non è ancora lo buono re di Castella, o il Saladino, o il buono Marchese di Monferrato, o il buono Conte di Tolosa, o Beltramo dal Bornio, o Galasso di Montefelfro? Quando de le loro messioni si fa menzione, certo non solamente quelli che ciò farebbero volentieri, ma quelli prima morire vorrebbero che ciò fare, amore hanno a la memoria di costoro.”

Eneida e nas *Metamorfoses* e que ressurgem no *Inferno* de Dante, ora como condenados ora como seres responsáveis pelo funcionamento de algum serviço mantido no reino de Lúcifer. Dessa forma, a *Divina Comédia* tornou-se tradição literária, ou seja, o poeta deu continuidade aos clássicos e “a possibilidade de ter-se a qualquer tempo Homero em Virgílio, Virgílio em Dante, uma inesgotável de abundância e possíveis correlações”, (CURTIUS, 1957, p. 16).

Os clássicos são obras que podem ser sempre revisitadas e dos seus elementos constituintes podem ser apropriadas idéias, imagens, frases e personagens, para dar origem a novas obras. Especialmente porque os fragmentos utilizados por autores trazem consigo, além do sentido que tinham a priori, o que lhes pareceu mais interessante e apropriado. Dante poderia ser o modelo da experiência da literatura enquanto possibilidade de adaptação de idéias, conceitos e temas em palavras escolhidas com critério e cuidado.

Numa coletânea de ensaios, Ítalo Calvino afirma que

os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes. (1991, p. 11).

Um clássico é uma obra que persiste porque é seguidamente apropriada pelos que vêm depois dela. E tanto, mais clássico é um texto quanto mais ele serviu a vários e diferentes fins, ao longo do tempo e “toda releitura de um clássico é uma leitura de descobertas como a primeira” (1991, p. 11), ou seja, em todas as fases da vida, fornecendo parâmetros que se tornam memória e parte do inconsciente. Para Calvino, ler os clássicos é uma atividade básica da formação de qualquer leitor. Se não por outra razão, porque o seu conhecimento permite o reconhecimento e o diálogo do leitor

com os vários fragmentos, alusões e interpretações que estão dispersos pelas obras que vieram depois. (1993, p. 11).

Foi desse modo que a *Divina Comédia* entrou a fazer parte da tradição literária, porque dela advém ensinamentos e, no dizer de Antônio Cândido, transmite

algo entre os homens, [...] formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização. (CANDIDO, 1981. p. 26).

Essa idéia de transmissão de preceitos legitima a literatura de Dante, quer atribuindo-lhe características de entidade autônoma, quer promovendo a sua universalização.

A grandeza de Dante está associada à consciência de sentido histórico e personalidade poética, favorecendo a sua imortalidade ao lado de Virgílio e Homero. Se Homero transgride a lei dos deuses, Dante mostra que a lei de Deus é o caminho para a Salvação. O tema da *Divina Comédia* está, pois, intimamente ligado à tradição da poesia e do personagem viajante. Muitas cenas são construídas de forma alegórica, um artifício que permite ao poeta encerrar, nos seus cantos, também a história do seu tempo. É o homem castigado por meio de seus atos ou divinamente recompensado. (BORGES, 1982, p.384).

Sob o ponto de vista literário, a *Divina Comédia* pode ser vista de ângulos diferentes: de um lado, o artístico: um poema composto para responder ao sentido da poesia, para provocar o sentimento estético, a emoção decorrente da contemplação de *belo*. De outro, o doutrinário, que exalta os valores éticos, morais e religiosos da Idade Média. A fusão desses ângulos é conseguida na *Comédia* de Dante, a qual ficou como paradigma dos cânones épicos do seu tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para expressar o entendimento acerca da leitura da *Divina Comédia* reporto-me a Borges, quando afirma que essa obra é “literalmente, o estado das almas após a morte e, alegoricamente, o homem na medida em que por seus méritos e deméritos, faz-se merecedor dos castigos e recompensas divinas”. (1982, p. 384). Dante expressou esse conceito realizando uma viagem para o “outro mundo”, segundo sua ética, numa assídua batalha pelo triunfo da justiça entre os homens.

A leitura, a “viagem” pelas páginas da *Divina Comédia*, permitiu-me primeiramente compreender o quanto é custoso e interessante o estudo dessa obra, dada a sua variedade de interpretações, por tratar-se de uma obra polissêmica, como declara o próprio autor na *Epístola a Cangrande*. Pude ainda refletir sobre o pensamento assumido pelo poeta no que se refere à ética, à teologia, à filosofia e à literatura clássica.

O meu “percurso” acompanhou a caminhada dos dois poetas através do Canto IV e, com eles, observei algumas de suas peculiaridades. Embora a idéia de Limbo continue sendo uma questão não totalmente esclarecida, não estabelecida com regras fixas, percebi que Dante o concebeu respeitando os preceitos cristãos da fé e do batismo. Esse canto do Inferno era habitado por crianças, adultos virtuosos e os grandes espíritos - poetas e filósofos clássicos - que mesmo tendo legado à humanidade uma vasta obra de ciência, matemática, filosofia, geografia, literatura, astronomia e artes, não puderam merecer o Paraíso, e nisso Dante mostrou-se rigoroso. O poeta não salvou os

seus heróis que eram pagãos, porém, deu-lhes um lugar de destaque, edificando-lhes um castelo, bem como convinha à Idade Média.

Como visitante do “mundo dos suspiros” pude sentir o sofrimento das almas suspensas, ouvi o diálogo dos espíritos magnos, visualizei a luz que emanava do nobre castelo e o saber dos filósofos e cientistas, percebendo, assim, o que significava para Dante os personagens e poetas da literatura clássica. Nesse sentido, entendi que a luz, ali refletida, é também uma metáfora da luz intelectual doada por todos aqueles grandes homens que precederam Dante na história.

Esse fator possibilitou-me a percepção do caráter intertextual que está presente no Canto do Limbo, e por extensão, à obra como um todo. O recurso literário, utilizado pelo poeta, seja na revisita aos autores clássicos ou na retomada de personagens mitológicos contribui para o caráter de grandiosidade dessa obra. Nisso compreendi o quanto Dante operou para a elaboração da *Divina Comédia*.

O meu itinerário pelo *Limbo* permitiu-me presenciar o encontro de Dante com os grandes poetas, fazendo-o merecedor de glória, o *sesto tra cotanto senno* (v. 102), e, por conseguinte, convidado a fazer parte da *Bela Escola*, o que lhe permitiu receber, pela grandeza de sua obra e capacidade inventiva, a coroa de louros.

Pude ser uma leitora – peregrina, desfrutei do privilégio de ficar em sábia companhia e me deliciar com a leitura desse clássico. Mergulhei literariamente no *Inferno*, tentei chegar ao *Purgatório*, buscando na crítica um auxílio para atribuir-lhe significado. Seria pretensiosa, pela complexidade e diversidade de

elementos, chegar ao *Paraíso*. Quisera esgotar as inúmeras possibilidades de leitura, mas sei que jamais alcançarei essa plenitude.

Se o ato da leitura é, no dizer de Barthes, prazeroso, ousou acrescentar que na companhia de Dante, cheguei ao Céu e *quindi, sono riuscita a riveder le stelle*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, D. *La Divina Commedia – A cura di Natalino Sapegno*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1967.
- ALIGHIERI, D. *La Divina Commedia – A cura di Giuseppe Vandelli*. Milano: Ulrico Hoepli, 1983.
- ALIGHIERI, D. *La Divina Commedia – A cura di Pietro Cataldi e Romano Luperini*. Firenze: Le Monnier, 1989.
- ALIGHIERI, D. *Divina Commedia – A cura di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro*. Roma: Newton e Compton Editori, 1993.
- ALIGHIERI, D. *La Divina Commedia – A cura di Emiglio Pasquini e Antonio Quaglio*. Torino: Garzanti, 2005.
- ALIGHIERI, D. *Tutte Le Opere – Commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro*. Roma: Newton e Compton Editori, 1993.
- ALIGHIERI, D. *Divina Comédia* (Tradução de Ítalo Eugenio Mauro). São Paulo: Ed. 34, 2005.
- ALIGHIERI, D. *De Monarquia. Vida Nova*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- AQUINO, T. *O Credo* (Tradução, prefácio, introdução e notas de Armindo Trevisan). Petrópolis: Vozes, 2006.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética* (Tradução de Antônio Pinto de Carvalho). Rio de Janeiro/São Paulo: Ediouro Publicações, s/d.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARRIGONI, M. T. *O abismo, o monte, a luz. Os símiles na literatura/tradução da Divina Commedia*. Tese de doutorado inédita apresentada ao Programa de Lingüística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2001.
- AUERBACH, E. *Studi Su Dante*. Milano: Feltrinelli, 1985.
- AUERBACH, E. *Dante, o Poeta do Mundo Secular* (Tradução de Raul de Sá Barbosa). Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- AUERBACH, E. *Figura* (Tradução de Duda Machado). São Paulo: Ática, 1997.
- AUERBACH, E. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- BARTHES, R. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- BARTHES, R. In: *Análise Estrutural da Narrativa* (Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto). Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1971.
- BIBLIA SAGRADA. Tradução de Domingos Zamagna *et. al.* Petrópolis: Editora Vozes. 1993.
- BORGES, J.L. “Nove Ensaios Dantescos”. In: *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2000, Vol. III.
- CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959, Vol. I - A.
- BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.
- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. (Tradução de Nilson Moulin). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CARDOSO, Z. A. *A Literatura Latina*, Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.
- CÂNDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.
- CÂNDIDO, A. A Personagem de Ficção. In *Literatura e Personagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- CARPEAUX, O M. *História da Literatura Ocidental*, Rio de Janeiro: O Cruzeiro 1959, VOL. I-A.
- CATALDI, P. e LUPERINI, R. In: *La Divina Commedia*. Firenze: Le Monnier, 1989.
- CHEVALIER, J; GHERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos* (Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim). Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- CICCIA, C. *Allegorie e Simboli nel Purgatorio e Altri Studi Su Dante*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2002.
- COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria – Literatura e Senso Comum* (Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CONCÍLIO VATICANO II. *Compêndio do Vaticano II*. Coordenação Geral de Frei Frederico Vier. Petrópolis: Vozes, 1981.
- CONTINI, G. *Un’Idea di Dante*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1999.
- COSTA, J.S. *Tomás de Aquino: a razão a serviço da fé*. São Paulo: Ed. Moderna, 1993.

- CROCE, B. *La Poesia di Dante*. Bari: Laterza, 1948.
- CUNHA, A.G. da. *Dicionário Etimológico*. Rio de Janeiro: Nova fronteira da Língua Portuguesa, 1997.
- CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina* (Tradução de Teodoro Cabral). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- DE SANCTIS, F. “O Mundo Idílico do Purgatório”. In: *Ensaio Críticos*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- DE SANCTIS, F. *Storia della Letteratura Italiana*. Milano: Grandi Tascabili Economici Newton, 1993.
- DEVOTO, G. e OLI, G. C. *Dizionario della Lingua Italiana in CD-Rom*, Le Monnier.
- EAGLETON T. *Teoria da Literatura – Uma Introdução* (Tradução de Waltensir Dutra). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, U. *Sobre Literatura* (Tradução de Eliana Aguiar). Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ELIOT, T.S. *Ensaio* (Tradução de Jorge Wanderley). São Paulo: Art Editora, 1989.
- ENCICLOPEDIA DANTESCA. *Dante*. Roma: Istituto della Enciclopédia Italiana, 1996.
- ENCICLOPEDIA MICROSOFT ENCARTA, 1999. Disponível em CD-Rom.
- FALLANI, G e ZENNARO, S. In: *Divina Commedia*. Roma: Newton e Compton Editori, 1993.
- FALLANI, G. *L' Esperienza Teologica di Dante*. Lecce: Milella, 1976.
- FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber* (Tradução de Luís Felipe Baeta Neves). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- GABRIELI, F. In: *ENCICLOPEDIA DANTESCA. Dante*. Roma: Istituto della Enciclopédia Italiana, 1996, Vol. IV.
- GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. (Tradução de Fernando Cabral Martins). Lisboa: Grafestal, s.d.
- GRAVES, R. *Deuses e Heróis do Olimpo - maiores aventuras de todos os tempos* (Tradução de Bárbara Heliodora). São Paulo: Thex Editora, s/d.
- HANSEN, J. A. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Atual Editora, 1986.
- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

- HOMERO. *Ilíada*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa em CD-ROM*.
- HUGO, V. *Do Grotesco ao Sublime* (Tradução do Prefácio de Cromwell). São Paulo: Perspectiva, 1988.
- IGREJA CATÓLICA. *Catecismo da Igreja Católica*. São Paulo/Petrópolis: Edições Loyola/Editora Vozes, 1993.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*, (Tradução de Lúcia Helena França Ferraz). São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- LE GOFF, J. *Os Intelectuais Na Idade Média*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- LEWIS, R.W. B. *Dante* (Tradução de José Roberto O. Shea). Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- LUCCHESI, M. A. *A Paixão do Infinito*. Niterói: Cromos, 1994.
- LUKÁCS, G. *Teoria do Romance* (Tradução de Alfredo Margarido). Lisboa: Presença, 1982.
- MAURO, I. E. In: ALIGHIERI, D. *Divina Comédia*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- MOYSÉS, L. P. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- MONTANARI, F. In: *ENCICLOPEDIA DANTESCA. Dante*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, Vol. III.
- MOURA, V. G. In: "Introdução à *Divina Comédia*". ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. São Paulo, Landmark, 2005.
- OVÍDIO. *Metamorfoses* (Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar). São Paulo: Madras, 2003.
- PAGLIARO, A. *Ulisse. Ricerche Semantiche sulla Divina Commedia*. Messina-Firenze: G. D'Anna, 1967, vols. I - II.
- Pasquazi, S. In: *ENCICLOPEDIA DANTESCA. Dante*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, Vol. II.
- PASQUINI, E. e QUAGLIO, A. In: *La Divina Commedia*. Torino: Garzanti, 2005.
- PAZ, O. *Signos Em Rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- PETROCCHI, G. *L'Inferno di Dante*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1982.
- PETROCCHI, G. *Vita di Dante*. Bari: Laterza, 1997.

- RICCI, A. *Introdução ao Estudo de Dante*. Porto Alegre: UFRGS, 1965.
- ROSENFELD, A. (Org.). *Literatura e Personagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- SAPEGNO, N. In: *La Divina Commedia*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1967.
- SAPEGNO, N. *Compendi e Storia della Letteratura Italiana*. Nuova Italia: 1986, Vol. I.
- SARTRE, J.P. *Que é a Literatura*. (Tradução de Carlos Felipe Moisés). São Paulo: Editora Ática S. A., 1948.
- SILVA, V. M. A. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1999.
- TODOROV, T. "Ensaio". In: *Análise Estrutural da Narrativa* (Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto). Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1971.
- VANDELLI, G. In: *La Divina Commedia*. Milano: Ulrico Hoepli, 1983.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.