

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

SILVANA DE GASPARI

**CONVERGÊNCIAS LITERÁRIAS:
as visões do Paraíso nos textos apócrifos
de Enoque e Isaías e na *Divina Comédia***

Florianópolis

2010

SILVANA DE GASPARI

**CONVERGÊNCIAS LITERÁRIAS:
as visões do Paraíso nos textos apócrifos
de Enoque e Isaías e na *Divina Comédia***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para obtenção do título de doutor em Teoria Literária.

Orientadora: Prof^a Dra. Maria Teresa Arrigoni

Florianópolis

2010

SILVANA DE GASPARI

**CONVERGÊNCIAS LITERÁRIAS:
as visões do Paraíso nos textos apócrifos
de Enoque e Isaías e na *Divina Comédia***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para obtenção do título de doutor em Teoria Literária.

Orientadora: Prof^ª Dra. Maria Teresa Arrigoni

Aprovada em ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dra. Maria Teresa Arrigoni (Orientador)
UFSC

Profa. Dra. Eugenia Maria Galeffi
(UFBA)

Prof. Dr. Antonio Manzatto
(PUC/SP)

Prof. Dr. Sergio Romanelli
(UFSC)

Profa. Dra. Helena Heloisa Tornquist
(UFSC)

Dedico esta tese principalmente a meus filhos, Enzo e Vítor, que suportaram meu mau humor e minha falta de tempo porque “a prova que a mamãe iria fazer era muito importante”.

Como não quero correr o risco de esquecer ninguém, dedico este trabalho a todos os parentes e amigos que me acompanharam durante esta caminhada e não me permitiram abandoná-la, mesmo nos momentos de maior crise.

Também o dedico à minha orientadora, Professora Doutora Maria Teresa Arrigoni, que ofereceu o tempo precioso de sua aposentadoria para me socorrer em minhas dúvidas e dificuldades.

AGRADECIMENTO

Meu agradecimento é a Deus (tenha ele o nome ou a forma que cada um queira lhe atribuir), que me abasteceu de forças para continuar quando eu já não acreditava mais ser possível ir em frente. A ele toda a honra, a glória e o louvor.

O que há de mais importante na literatura, sabe? É a aproximação, a comunhão que ela estabelece entre seres humanos, mesmo à distância, mesmo entre mortos e vivos. O tempo não conta para isso. Somos contemporâneos de Shakespeare e de Virgílio. Somos amigos pessoais deles (ANDRADE, 1986, p. 58).



RETÁBULO DE GAND

RESUMO

Dante Alighieri, como gênio poético que foi, conseguiu representar literariamente uma das mais belas e completas imagens do além. O mundo dos mortos, apresentado pelo autor através da *Divina Comédia*, pode-se dizer que se mostre como o resumo e a conclusão de um processo criativo que se arrastou por quase quinze séculos da história. Além disso, as imagens dessa obra são praticamente as mesmas que habitam, até hoje, o coração e a mente de quem possui uma formação religiosa baseada no cristianismo. Isso sem contar o número de obras literárias que tiveram e continuam a ter, no poema, uma fonte de inspiração. Dessa maneira, este trabalho de pesquisa objetiva, através do referencial teórico da Literatura Comparada, tendo como viés a Teopoética, traçar os caminhos que levaram o poema do autor italiano a fazer parte do imaginário literário ocidental, principalmente por sua construção apocalíptica e por seu valor político. Além disso, esta pesquisa ainda visa resgatar, através da temática desenvolvida pela *Divina Comédia*, dois textos apócrifos do Antigo Testamento, o *Livro dos segredos de Enoch* e o *Livro da ascensão de Isaías*, procurando livrá-los do rótulo de literatura religiosa e que, por isso, sem nenhum valor literário. Essas duas narrativas relatam, assim como o poema dantesco, a vida após a morte e suas implicações na vida sobre a terra, ou seja, o mundo celestial como reflexo do mundo terreno.

PALAVRAS-CHAVE: Dante Alighieri. Divina Comédia. Apócrifos. Literatura Apocalíptica. Enoque. Isaías.

RIASSUNTO

Con il suo genio poetico Dante Alighieri riuscì a rappresentare letterariamente una delle più belle e complete immagini dell'aldilà. Il mondo dei morti, presentato dall'autore attraverso la *Divina Commedia*, si può dire che si mostri come la sintesi e la conclusione di un processo creativo protrattosi per quasi quindici secoli di storia. Inoltre, le immagini di quest'opera sono praticamente le stesse che abitano, ancora oggi, il cuore e la mente di chi possiede una formazione religiosa basata sul cristianesimo. Il tutto senza contare il numero di opere letterarie che si sono ispirate e che continuano ad ispirarsi a questo poema. Di conseguenza, questo lavoro di ricerca si prefigge, mediante i riferimenti teorici della letteratura comparata, e dall'angolazione della teopoetica, di tracciare i percorsi che hanno portato il poema dell'autore italiano a far parte dell'immaginario letterario occidentale, soprattutto per la sua costruzione apocalittica e per il suo valore politico. Oltre a ciò, questa ricerca mira al riscatto, mediante la tematica elaborata dalla *Divina Commedia*, di due testi apocrifi dell'*Antico Testamento*, il *Libro dei segreti di Enoch* e il *Libro dell'ascensione di Isaia*, cercando di sottrarli alla facile classificazione di letteratura religiosa e, per questo, privi di alcun valore letterario. Queste due narrative raccontano, così come il poema dantesco, la vita dopo la morte e le sue implicazioni nella vita sulla terra, ossia, il mondo celestiale come riflesso del mondo terreno.

PAROLE-CHIAVE: Dante Alighieri. Divina Commedia. Apocrifi. Letteratura apocalittica. Enoch. Isaia.

ABSTRACT

Dante Alighieri, as a poetic genius, was able to represent literarily one of the most beautiful and complete images of the Beyond. The world of the dead, presented by the author as the *Divine Comedy*, can be seen as the summary and conclusion of a creative process that extended through a period of fifteen centuries of History. In addition, the images of this *oeuvre* are practically the same as the ones that inhabit, until today, the heart and the mind of those who have a religious education based on Christianity. That is without taking into account the number of literary pieces which have had or continue to have this poem as their source of inspiration. Based on a comparative literature theoretical approach, especially *Theopoesis*, the objective of this research is to trace the paths which led this Italian author to become part of the western literary imaginary, mainly in respect to its apocalyptic construct and its political value. In addition, this research aims to rescue, through the theme developed in the *Divine Comedy*, two apocryphal texts of the Old Testament, *Secrets of Enoch* and *Ascension of Isaiah*, in the attempt to free them from the label of religious literature, with no literary value. These two narratives report, as does Dante's poem, life after death and its implications on life on Earth, that is, the celestial world as a reflection of the world on earth.

KEY-WORDS: Dante Alighieri. Divine Comedy. Apocryphal texts. Apocalyptic literature. Enoch. Isaiah.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	A DIFÍCIL RELAÇÃO ENTRE RELIGIÃO E ARTE: COM A PALAVRA A LITERATURA	24
2.1	A literatura comparada – reflexões	36
2.2	Tecendo comparações entre teologia e literatura: a teopoética..	42
3	VIAGENS, VIAJANTES E SUAS HISTÓRIAS.....	59
3.1	O apocalipse e suas construções literárias.....	70
3.2	Enoque, Isaías e suas visões celestiais	90
4	CONSTRUINDO UM CONTEXTO.....	105
4.1	A divina <i>Commedia</i> e seu autor.....	124
4.2	No <i>Paraíso</i> com Dante.....	145
5	CONVERGÊNCIAS LITERÁRIAS NAS VISÕES CELESTIAIS DE ENOQUE, ISAÍAS E DANTE.....	164
5.1	Dante, Enoque e Isaías e os elementos que constituem a literatura apocalíptica.....	173
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	189
	BIBLIOGRAFIA CITADA E COMENTADA.....	196
	BIBLIOGRAFIA CONSULTADA E COMENTADA.....	223
	APÊNDICE A - Tradução: <i>A VISÃO DE SÃO PAULO</i>.....	243
	APÊNDICE B – Tradução: <i>VISIONES ET REVELACIONES SANCTI PAULI</i>. UMA NOVA TRADIÇÃO DE TEXTOS LATINOS DA IDADE MÉDIA.....	247

1 INTRODUÇÃO

Si scrive per diventare impersonali, per diventare geniali e, tuttavia, scrivendo, ci individuiamo come autori di questa o quell'opera, ci allontaniamo da Genius, Che non può mai avere la forma di un io, e tanto meno di un autore. (AGAMBEN, 2004, p. 12)

Início a apresentação desta pesquisa usando como ilustração uma passagem de minha experiência como professora de literatura italiana. Na primeira vez em que ministrei o curso de literatura, que tinha por tema a *Divina Comédia*, na sala de aula, havia uma aluna que, toda vez que começávamos a ler o texto ou ouvir a emocionante interpretação dos versos dantescos feita por Vittorio Gassman, começava a se sentir mal e me pedia para sair. Um dia, um pouco incomodada com aquela reação, solicitei que ela ficasse após a aula para conversarmos. Foi então que descobri a origem do desconforto: ela, nascida em uma cidade de imigrantes italianos do interior de Santa Catarina, frequentava a missa todos os domingos e, muitas vezes, durante o sermão, o padre da localidade, também de origem italiana, se utilizava das passagens da *Divina Comédia* para exemplificar o horror da vida após-morte para aqueles que cometessem pecados e não se arrependessem deles antes de morrer. Fiquei ao mesmo tempo chocada com a crueldade e extasiada com a abrangência do texto de Dante: aquela jovem, mesmo não tendo tido até então nenhum contato direto com os versos escritos pelo poeta, conhecia suas passagens como se fosse uma ávida leitora de sua obra. Percebi, assim, que a *Divina Comédia* vivia não só porque seus versos eram lidos e estudados, mas também porque sua história era passada adiante oralmente como um mito que se mescla à realidade e à religiosidade de nossos tempos.

Partindo, então, dessa experiência, dei início às minhas reflexões iniciais dialogando e dividindo minha surpresa com Delumeau (2003, p. 21), quando ele nos relata que

Alumbramento foi o meu ao me ver pela primeira vez diante do retábulo de Gand, que talvez seja a mais rica das sínteses paradisíacas da pintura ocidental. Alumbramento, sobretudo, dos visionários e dos viajantes do além, cujos escritos e relatos definiram as estruturas e revelaram as belezas do paraíso cristão. Eles viram “abertas as portas do céu”. Contemplaram “as realidades do céu superior”: “uma morada cujo piso era brilhante como ouro e prata”, “eleitos tão belos diante do trono de Deus quanto a luz do fogo”, o empíreo como “uma rosa de pétalas extremas”. “Vê”, diz a Sabedoria ao místico alemão Heinrich Seuse, “que belo espetáculo está ali”. Esse *espetáculo* tinha seu lugar exato na parte mais alta dos céus, de acordo com a cosmografia vinda de Aristóteles e de Ptolomeu e tida por

intangível. Além disso, ele tornava-se crível por uma teoria das evasões da alma, certificada pelas melhores autoridades da Antigüidade pagã e cristã.

Da mesma maneira, deslumbramento foi também o meu, certamente não tão famoso e consagrado como o de Delumeau, ao constatar quantos são os relatos de viagens e visões do além registrados ao longo da história, e ainda quantas são as concepções e imagens de paraíso relatadas pela literatura.

Minha surpresa se deu, acredito, principalmente porque, talvez direcionada por questões profissionais¹, até o início de minha pesquisa, ou seja, antes de mergulhar nesses estudos, eu estivesse acostumada somente a lidar com a visão do além de Dante Alighieri que, de tão divulgada e detalhada, inspirou diversos religiosos cristãos, extrapolando o campo literário, com suas imagens do reino *dell'oltretomba*². Mas, na verdade, se posso cometer tal pecado, a *Divina Comédia* pode ser vista como uma espécie de resumo, talvez uma síntese, uma formatação literária, de outras tantas imagens extraterrenas, surgidas antes do poema.

Porém, antes de qualquer coisa, acredito que seja importante que eu me justifique, perante aqueles que esperam posturas teológicas em relação aos textos selecionados por mim, para se constituírem no *corpus* desta pesquisa. Não sou teóloga e nem almejo sê-lo.³ Meu posicionamento é o de uma estudiosa de literatura que se interessa pelas descrições e imagens literárias do além. Harold Bloom (2008, p. 15) faz, em seu livro *Anjos Caídos*, uma observação que considerei muito pertinente e que me embasou nesta perspectiva de escolha:

Seria melhor explicar precisamente o que quero dizer nessa introdução, já que muitas pessoas confundem problemas de representação literária com as questões bem diferentes de crença e descrença. Pode-se provocar um grande sentimento de injúria com a observação verdadeira de que o culto ocidental a seres divinos é baseado em vários exemplos distintos, porém relacionados entre si, de representação literária.

¹ “Há trinta anos, refletindo sobre sua prática como professor de literatura moderna, Lionel Trilling observou que como meus interesses pessoais me levaram a ver situações literárias como situações culturais, e situações culturais como grandes batalhas complicadas sobre questões morais, e as questões morais como questões relacionadas de certo modo com imagens do ser pessoal escolhidas gratuitamente, e as imagens do ser pessoal relacionadas de certo modo com o estilo literário, tomei a liberdade de começar com o que para mim era interesse primordial [...]” (ECO, 1993, p. 19).

² Falando em imagens do além, acredito impossível não falar da atualidade e da popularidade deste tema. Só a título de ilustração cito o filme “Um olhar do paraíso”, lançado em 2009, e que, apesar de ser uma ficção policial, situa sua protagonista em um suposto “paraíso”. Além disso, menciono ainda duas escolas de samba cariocas, Imperatriz Leopoldinense e Mocidade Independente de Padre Miguel, que tomaram como temática, para seus desfiles, no ano de 2010: *Do paraíso de Deus ao paraíso da loucura, cada um sabe o que procura* (a Mocidade) e *Brasil de todos os deuses* (Imperatriz).

³ Acredito ser importante, para a leitura deste trabalho, que não se faça confusão entre teologia, filosofia e mitologia. Já que, resumidamente, e da forma mais simples possível, teologia poderia ser entendida como a ciência que pensa Deus, acreditando nele; a filosofia seria a arte de pensar as idéias, inclusive de Deus; e a mitologia seria a arte de investigar as revelações do divino nos contos da natureza.

Tomando por base a perspectiva de Bloom, e partindo de interesses acadêmicos, posto já ter mencionado que sou professora de língua e literatura italiana, este divino me foi apresentado, com mais frequência, através do texto dantesco⁴. Foi através do estudo e da leitura da *Divina Comédia* que cada vez mais cresceu meu interesse a respeito das descrições do *aldilà*, encontradas na literatura. Fiquei fascinada também ao verificar que o texto de Dante serviu inclusive para que a própria igreja cristã, em algum momento de sua história, se apoderasse de suas imagens do pós-túmulo como reais e incontestáveis. Essa foi uma descoberta que me aproximou mais ainda do tema, pois, que o divino e mesmo a própria *Bíblia* influenciem a vida de nós seres humanos e inclusive a literatura, é muito comum ouvirmos, mas que a literatura seja tão “convincente” a ponto de influenciar a própria concepção religiosa é já uma questão razoavelmente nova e também a ser discutida.

Partindo dessa constatação e ainda buscando justificar minhas escolhas, percebi, ministrando aulas de literatura italiana que tinham como conteúdo programático a *Divina Comédia*, que os alunos não só se interessavam pela obra enquanto uma das realizações mais expressivas da literatura italiana, mas também como representação das imagens conhecidas por eles como possibilidades de caminhos para o além. Essa interpretação era sempre tão presente que me chamou a atenção e me impulsionou a iniciar uma pesquisa sobre a construção do mundo após a morte, a partir do momento em que esse tomava a forma de um texto literário. Com interesse direto no tema, percebi a partir de então que, no Brasil, há poucos trabalhos que tenham como objeto a obra mais conhecida de Dante. Assim, e principalmente por este fato, acredito que, tendo a Universidade Federal de Santa Catarina um Curso de Graduação em Língua e Literatura Italiana, seria muito interessante e produtivo ter pesquisas que se voltassem para os estudos da obra dantesca, visando à futura formação de um núcleo especializado em estudos sobre o autor, o qual poderia estar vinculado aos três programas de pós-graduação nos quais os professores do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras estão inseridos: literatura, lingüística e tradução. Inclusive porque é sabido que, em torno da temática da *Divina Comédia*, surgiram inúmeros livros e tratados, desde a Idade Média até nossos dias. Além disso, por muito tempo, estudiosos de todas as línguas sempre enalteciam essa obra como se fosse única dentro de seu gênero, uma narrativa ímpar na sua gênese. No entanto, a partir do século XIX, pesquisadores e eruditos, seguindo o processo analítico do poema dantesco, guiados pelas pesquisas documentais recentes, trouxeram à luz

⁴ Utilizo-me, nesta tese, do adjetivo “dantesco” conforme definição do dicionarista Aurélio Buarque de Holanda Ferreira: pertencente ou relativo a, ou próprio de Dante Alighieri, poeta italiano (1265-1321). (HOLANDA, p. 421, 1988).

ceratas teorias que, de alguma forma, pareciam contradizer a opinião geral e “inatingível” da originalidade absoluta da obra de Dante. Estudiosos como Labite, Ozanam, D’Ancona e Graf, por exemplo, descobriram, aprofundando-se no estudo da *Divina Comédia*, lendas escatológicas, clássicas e cristãs, que foram apontadas, não sem a indignação geral de alguns, como precursoras do grande poema dantesco. A partir disso, a narrativa passou a ser vista pelos pesquisadores modernos como uma obra que agregava várias lendas relativas à vida após a morte terrena. Na Espanha, por exemplo, acabaram nascendo algumas conclusões mais audazes quando, ao estudar a gênese do poema, chegou-se a propor que as fontes islâmicas, ao lado das cristãs e das clássicas, já existiam como paradigmas para a *Divina Comédia* e muitas outras lendas medievais.

A partir de todas estas informações, foi exatamente como Rubem Alves que me senti: atraída pelo mistério que se esconde por detrás dessas imagens. Enveredando-me por essa estrada, foram muitos os textos que encontrei que relatavam viagens ou visões do além. Uns mais tocantes e mais literários, outros mais simples e outros ainda que, alterados por acréscimos tendenciosos, procuravam incutir nos fiéis uma imagem do além construída a partir de escolhas doutrinárias. Como selecionar, então, o que estudar? Procurando solucionar meu problema, delimito inicialmente o período literário a ser estudado, ou seja, escolhi os textos escritos anteriormente à *Divina Comédia*. Outro recorte foi o de que a origem desses textos deveria fazer alusão à cultura cristã. E a decisão final ficou por conta da semelhança desses textos com a *Divina Comédia*.

Ao definir, pois, o campo de minha pesquisa e qual meu intuito, comecei a me perguntar: será que não existe ou existiu um texto bíblico⁵ (e aqui me utilizo do termo bíblico para nominar inclusive os textos que não fazem parte do cânone cristão ou judaico, como esclarecerei mais adiante) que relate esse espaço do além? É ainda Rubem Alves (2004, p. 69) quem diz: “Vivo muito bem sem Deus. Mas não consigo viver sem o *mistério*, sem o *sagrado*, sem a beleza.” Pois foi desse mistério e dessa beleza que pretendi ir ao encontro.

Mesmo assim, delimitando meu campo de pesquisa a textos bíblicos, fossem eles tidos como apócrifos⁶ ou canônicos, me deparei com um vasto material. Comecei a

⁵ “O que chamamos ‘a *Bíblia*’ é, na verdade, apenas uma entre várias *Bíblias*, e a alguns pode parecer que nossa escolha tem implicações teológicas, embora as bases dela sejam inteiramente literárias [...]. Não precisamos falar mais sobre o tipo de estudo que vê os cânones bíblicos como um incômodo e prefere pensar a *Bíblia* como uma coleção de livros independentes, reunidos mais ou menos por acaso.” (ALTER; KERMODE, 1997, p. 17).

⁶ “As denominações de ‘apócrifos’, ‘pseudepígrafos’, ‘escritos extracanônicos’ tiveram conteúdos diversos ao longo da história duas vezes milenar do Cristianismo, até chegarmos à conceituação atual. Mas no período em que surgiram as obras compreendidas nestas designações ainda não havia um cênon oficial, [...] como grupo fechado.” (ROST, 2004, p. 13).

trabalhar, a partir de então, com a questão do espaço e minha decisão foi a de tomar o *Paraíso* dantesco como referência⁷. Aqui, gostaria de esclarecer que, quando utilizo o termo paraíso, me refiro ao que está acima da terra, mesmo que isto não signifique o lugar para onde são levados somente os justos, ou os escolhidos por Deus para a “vida eterna”. Este recorte espacial se justifica também pelo fato de que:

É preciso lembrar que, em sociedades mais tradicionais, as pessoas acreditavam que sua experiência aqui embaixo repetia acontecimentos que tinham ocorrido no mundo celestial: a doutrina platônica das formas ou arquétipos eternos expressara essa crença perene num idioma filosófico. (ARMSTRONG, 1999, p. 185).

Para a autora, “esses arquétipos celestiais eram considerados verdadeiros da mesma maneira como os acontecimentos e formas que habitam nossas imaginações muitas vezes nos parecem mais reais e importantes que nossa existência mundana”.

Mas, mesmo diante dessas justificativas e escolhas, me questionei mais uma vez sobre o porquê de minha pesquisa ter como parâmetro o poema de Dante Alighieri. E respondi a tal questionamento da seguinte forma: porque o autor, por meio da *Divina Comédia*, tem sido lido ao longo dos séculos e tem sido considerado um dos maiores autores da literatura universal, pois, além de ser conhecido como o “criador da literatura italiana”, já que foi o primeiro a elevar o então chamado “vulgar italiano” à categoria de língua literária, e o “criador da língua italiana”, por ter fixado em texto escrito e poético a nova língua, foi na literatura ocidental quem, possivelmente, em primeiro lugar produziu uma obra na qual tanto o divino como o terreno se encontraram em aspectos ligados à moral, à política, às crenças e à sabedoria de seu tempo.⁸ Além disso, de todas as temáticas possíveis de estarem presentes nesta obra, que pode ser considerada uma verdadeira *summa* medieval, a da viagem ao além, com sua tríplice repartição em *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*, é certamente o fio condutor que, posteriormente, ao longo dos séculos foi retomado, parcial ou totalmente, por outros

⁷ Cabe aqui esclarecer que, mesmo tendo o *Paraíso* como principal referência para esta pesquisa, isto não significa que não me utilizarei de exemplos e citações dos outros dois cantos ao longo do meu texto, principalmente porque entendo ser o poema dantesco uma obra que se completa no todo, representado pelo *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*.

⁸ “Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual. [...] 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). [...] Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos.” (CALVINO, 1991, p. 10-12).

escritores, em diversas épocas e em diversos lugares do mundo.⁹ Recordo aqui mais uma afirmação de Bloom que diz ser a poesia e não a religião o ópio do povo. E Jack Miles (1997, p. 15) vai além, afirmando que “A religião – a religião ocidental em particular – pode ser considerada como uma obra literária mais bem-sucedida do que qualquer autor ousaria sonhar.”

Porém, todas estas reflexões, ao invés de colocarem diante de mim um fio condutor claro, que me fizesse seguir um caminho seguro, oportunizaram o surgimento de outro questionamento: haveria alguma razão clara e inquestionável através da qual a poesia de Dante deveria ser lida e julgada com métodos e olhos diferentes daqueles a partir dos quais lemos e analisamos outros textos que nos remetem à mesma temática?

Foi dessa forma que percebi que o que eu poderia procurar era a literatura, por assim dizer, “escondida” em textos rotulados de sagrados, utilizando como parâmetro o texto de Dante Alighieri. Daí, então, dando seqüência à organização da minha pesquisa, é que escolhi como título para este trabalho: “Convergências literárias: as visões do paraíso nos textos apócrifos de Enoque e Isaías e na *Divina Comédia*”. Para chegar a esta solução, parti do princípio de que Dante Alighieri, como poeta que foi, conseguiu representar literariamente a mais bela e completa imagem do além da literatura ocidental. O “mundo dos mortos”, apresentado pelo autor através da *Divina Comédia*, podemos dizer que seja, talvez, o resumo e a conclusão de um processo de criação que se arrastou por quase quinze séculos de história. E, eu diria mais: as imagens dessa obra são geralmente as mesmas que habitam o coração e a mente, até hoje, de quase todos aqueles que possuem uma formação religiosa embasada no cristianismo. Mas essa narração não foi a única, e é isto principalmente que busco demonstrar.

Dessa forma, procurei apresentar, utilizando-me do viés da Teopoética e da temática comum da viagem ao além, os caminhos que possivelmente levaram a *Divina Comédia* a fazer parte do imaginário cristão ocidental; resgatando através dela dois textos apócrifos¹⁰, o *Livro dos Segredos de Enoch* e o *Livro da Ascensão de Isaías*, que também relatam a vida após a morte e suas implicações na vida terrena. Foi assim que decidi ampliar

⁹ Interessante recordar aqui alguns autores contemporâneos, já traduzidos para o português, que têm por inspiração as obras de Dante Alighieri. É o caso, por exemplo, de Giulio Leoni (*Os crimes do mosaico* e *Os crimes da luz*), Matthew Pearl (*O clube Dante*) e Arnaud Delalande (*A armadilha de Dante*).

¹⁰ “Com Lutero, apócrifo passou a significar ‘livros que não podem ser equiparados às Sagradas Escrituras, mas cuja leitura é boa e proveitosa.’ [...] As Igrejas reformadas só reconhecem o Cânon hebraico e é por isto que os apócrifos faltam na maioria das edições da Bíblia protestante”. (ROST, 2004, p. 22-23).

minha pesquisa a duas obras que, tidas como apócrifas ¹¹, foram consideradas menores durante vários séculos de estudos literários, filosóficos, históricos e teológicos. ¹²

Para isso, estabeleci que minha primeira e maior motivação em realizar este trabalho estaria em poder e querer fazer algo que fosse lido, ou seja, que trouxesse prazer aos leitores, que não fosse somente uma pesquisa acadêmica voltada para aqueles que já estudam ou conhecem o assunto. Gostaria que fosse algo vivo que se transformasse pela ação da leitura de cada intérprete de meu “pretensioso” texto.

Assim, partindo dessas escolhas e questionamentos, buscando me isentar da concepção religiosa e procurando me ater às questões literárias é que, no presente trabalho, tive por objetivo identificar as semelhanças entre os elementos literários que aproximam a *Divina Comédia* e os textos apócrifos, classificados como literatura apocalíptica, sempre como forma de resgate da expressão literária neles contida e também do anseio político que os três representam.

Gostaria de esclarecer ainda, antes de continuar tecendo minhas considerações iniciais, que a escolha por apresentar uma bibliografia comentada foi baseada também em questões didáticas, que permitissem a outros pesquisadores, envolvidos com a mesma temática, encontrar, entre os vários títulos pesquisados por mim, aquilo que mais lhes interessasse e que tivesse maior relevância para seus trabalhos especificamente.

Agora, identificada a estrutura de texto que gostaria de desenvolver, acabei por entender o que Paul Tillich (2002, p. 30) pretendeu dizer ao afirmar que “aquilo que toca o homem incondicionalmente precisa ser expresso por meio de símbolos, porque apenas a

¹¹ Penso ser interessante sinalizar para a diferença na constituição do cânone bíblico católico e o cânone bíblico protestante. Os protestantes reconhecem 39 livros, assim como a *Bíblia* hebraica, na formação do *Antigo Testamento*. Já para os católicos, o *Antigo Testamento* possui 46 livros. Essa diferença, mesmo que pareça pouco relevante, gera, em alguns momentos certa confusão de terminologias. Isso porque, os livros que constam da *Bíblia* católica e não da protestante são chamados de deuterocanônicos pelos católicos e apócrifos pelos protestantes. Já os protocanônicos são aqueles sobre os quais nunca pairaram dúvidas a respeito de sua autenticidade. Os católicos usam o termo apócrifo para identificar certos escritos judaicos e cristãos que pretendiam a autoridade divina, mas que, segundo eles, nunca a alcançaram. Os apócrifos católicos são chamados de pseudepígrafos pelos protestantes. Eu, em minha pesquisa, me utilizo do termo ‘apócrifo’ no sentido de textos não incluídos no cânone bíblico, seja judaico ou cristão (católico ou protestante).

¹² “Lembremos também o que, com ou sem razão, considero provisoriamente uma evidência: seja qual for nossa relação com a religião e, em seguida, com esta ou aquela religião, não somos nem padres vinculados por um sacerdócio, nem teólogos, nem representantes qualificados ou competentes da religião, nem inimigos da religião enquanto tal, no sentido em que, pensa-se, podiam sê-lo certos filósofos ditos das Luzes. Mas compartilhamos também, e por isso mesmo, parece-me, outra coisa, a saber – designemos isso com prudência – um gosto sem reservas, senão uma preferência incondicional por aquilo que, em política, se denomina democracia republicana como modelo universalizável, o que vincula a filosofia à coisa pública, à publicidade, assim como à luz do dia, às Luzes, à virtude esclarecida do espaço público, emancipando-a de todo poder exterior (não laico, não secular), por exemplo, a dogmática, a ortodoxia ou a autoridade religiosa (ou seja, um certo regime da doxa ou da crença, o que não significa de toda fé).” (DERRIDA; VATTIMO, 2000, p. 18).

linguagem simbólica consegue expressar o incondicional.” Partindo de tal afirmação, é que posso ainda colocar que tanto a literatura, tida como sagrada, representada pelas milhares de narrativas de expressões de fé, quanto os “textos profanos”, representados pelo que nos habituamos a chamar de literatura, são a expressão mais profunda do que toca o homem de forma “sobrenatural” e que só pode ser descrito através dos símbolos. Walter Benjamin (1984), conhecedor da tradição judaica, foi buscar no *Gênesis* os elementos de que “formas diferentes” eram necessárias para descrever a origem da linguagem. Em sua busca, o autor definiu que a linguagem apresenta três níveis: o primeiro é o da linguagem divina (palavra e coisa são inseparáveis), o segundo é o da linguagem nomeadora do homem (é a linguagem paradisíaca, dada ao homem por Deus e o que lhe possibilitou nomear todas as coisas existentes sobre a terra), o terceiro e último é o da linguagem decaída (é a linguagem como meio, sem mais a função de nomear ou dar sentido às coisas).¹³

E estou também de acordo com Benjamin (1984) quando ele diz ser a literatura algo poético, pois acredito que, justamente por esse motivo, seja muito mais adequada para exprimir o mistério que permeia a vida da humanidade.

Ao ir mais adiante, penso que a fé não existe sem a razão e esta só ultrapasse sua finitude através da fé. Assim, resolvo a questão da divisão entre textos sagrados e profanos certificando-me de que esta separação, na realidade, não existe.¹⁴ Não seria possível, então, falar de símbolos ditos sacros e símbolos rotulados de profanos ou literários, já que, para mim, dentro da concepção adotada para esta pesquisa, se a literatura tem ou não como tema Deus ou suas manifestações, ela faz parte do divino, pois é capaz de elevar o homem para além das fronteiras do que lhe é perceptível através da razão. Rubem Alves (2004, p. 25) diz que “orações e poemas são a mesma coisa: palavras que pronunciamos a partir do silêncio, pedindo que o silêncio nos fale”. Seguindo por este mesmo caminho, José Carlos Barcellos (2001, p. 15) nos adverte que:

¹³ “Com outro torneio e novo aprofundamento de significado, o mesmo motivo aparece no relato bíblico da *Gênesis*. Também aqui é a palavra de Deus que separa a luz das trevas, que suscita de seu imo o céu e a terra. Os nomes das criaturas terrenas já não são, porém, conferidas pelo próprio Criador, mas por mediação do homem. Depois de haver Deus criado todos os animais do campo e todas as aves do ar, Ele as conduz ante o homem, para ver como este as nomeará, ‘pois, tal como Adão denominasse cada criatura vivente, assim devia ser seu nome’ (Gênesis, 2, 19)” (CASSIRER, 1972, p. 99).

¹⁴ “Se, de fato, as próprias Escrituras tidas como canônicas se referem a uma pluralidade de tradições e de interpretações, como seria possível uma sua interpretação fundamentalista?” (BIANCHI, 2006, p. 89). Neste ponto, interfiro como autora da presente pesquisa para esclarecer que, para que haja maior clareza e por respeito aos leitores não conhecedores da língua italiana, optei por traduzir diretamente todas as notas que viessem apresentadas, em princípio, em língua estrangeira.

Assim, o que haveria de problemático (e não propriamente errado, note-se bem) na consideração da literatura como ‘lugar teológico’ seria a possibilidade de ela ser reduzida a um testemunho a mais – uma ilustração ou exemplo, por assim dizer – de verdades conhecidas também, quiçá de forma mais ampla e completa, através de outras fontes. Repudiando a idéia do ‘lugar teológico’, Jossua retoma a perspectiva de Duployé que via na própria literatura uma forma legítima de teologia.

É com esta afirmação de Barcellos que pretendo contar para ressaltar que, no caso específico deste meu texto, é a literatura vista não somente como um mero testemunho do divino, mesmo que ela possa ser encarada como uma forma legítima de teologia; mas ela é percebida como um meio de nos apresentar o tema do divino, assim como ele é, visto por pessoas comuns.¹⁵

Então, será que, para acreditar em Deus, é preciso negar a arte? Será a arte verdadeiramente má companheira da religião? Ou, ainda, será que para estudar literatura devemos negar as manifestações de fé? Seriam estas manifestações realmente contrárias às escolhas estéticas? Foi para resolver este meu impasse, que me voltei novamente para a *Divina Comédia* e descobri que ambas podem caminhar juntas. Sendo assim, não seria a literatura uma forma de humanizar Deus e fazê-lo efetivamente participante de nossas existências¹⁶? Já que a teologia foi e é algumas vezes vista como a ciência da fé, que se realiza a partir de suas manifestações, transformando Deus¹⁷ em um ser distante e inatingível?¹⁸

Foi tomando por base todas as questões apresentadas acima, que acreditei ser a Teopoética, que tem como ponto de partida a Literatura Comparada, a linha de pesquisa que mais me auxiliaria em minhas buscas, já que levo em conta, como limitadores de minha pesquisa, duas “ciências”: a literatura e a teologia.¹⁹

¹⁵ “Enquanto não se opera essa mudança (de reconciliação do homem consigo mesmo e com o mundo), o poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original.” (PAZ, 1982, p. 45).

¹⁶ “Após o colapso da visão de Deus do mundo cristão protestante de sua origem familiar, após o colapso da crença no ‘além’, Hesse chegou à convicção de que as oposições no mundo não passam de invenções do espírito humano: elas subsistem, segundo Hesse, apenas no tempo e pertencem, quando vistas ‘a partir da eternidade’, a uma grande unidade que se poderia denominar o próprio Deus’. Deus, para Hermann Hesse, deixa de ser algo que se opõe ao ser humano e se torna o mistério inominável da unidade de toda a realidade...” (KUSCHEL, 1999, p. 213).

¹⁷ “Por isso, dizer que Deus é transcendente não significa dizer que Deus é transcendente ‘às’ coisas, mas sim que Deus é transcendente ‘nas’ coisas.” (OLIVEIRA; ALMEIDA, 2003, p.17).

¹⁸ “Nesse sentido é que Thomas Mann, na velhice, pode afirmar: ‘Religião é temor, temor diante do mistério que o próprio ser humano é.’ ” (KUSCHEL, 1999, p. 216).

¹⁹ Em um artigo, publicado na *REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA*, somos esclarecidos por Eduardo Coutinho (2006) que a Literatura Comparada não pode ser vista como um método, mas sim como uma disciplina que dispõe de um ou mais métodos de abordagem para poder se adaptar à diversidade da pesquisa desenvolvida por ela.

A literatura, de meu ponto de vista, pelo ângulo da Teopoética, quebraria a distância entre o sacro e o profano, transformando Deus em um personagem, que poderia atuar em nossas vidas de acordo com a vontade do autor ou da interpretação de cada leitor. E não seria esse o princípio da *Divina Comédia*, quando o autor faz de seu texto um portador de idéias que deveriam transformar a ordem, até então, "natural" das coisas? Aí se encaixariam também os textos de Isaías e Enoque, que são vistos como textos de esperança, pois colocariam o ser humano em contato direto com o mundo do divino, o qual estaria "escondido" dos homens para que o fascínio do mistério não fosse maculado.²⁰ Antonio Carlos Magalhães, em seu artigo *Método de pesquisa em ciências da religião: revisando paradigmas*, coloca que, segundo Bloom, para que possamos entender o Ocidente, é mais importante que pesquisemos os autores literários do que os teólogos e filósofos, já que a literatura é capaz de marcar um conhecimento muito mais amplo do ser humano, apresentando sua complexidade e ambigüidade, o que superaria tanto os sistemas filosóficos como os dogmas da teologia.

Dessa maneira, ter escolhido Dante, Isaías e Enoque, seria entender que são autores inseridos em seu tempo e que, enquanto tal, ocupam uma posição social, possuem uma história individual e que todos esses fatores acabam sendo refletidos em suas obras. Mas, se se aceita que a literatura pode ser influenciada pelo meio, então, seria ela também capaz de influenciar esse meio, criticando sociedades, denunciando costumes, ou mesmo defendendo valores. Vale lembrar que se isso não fosse verdadeiro, os sistemas políticos autoritários não veriam necessidade em censurar as mais variadas expressões artísticas e não só a literatura.²¹ Por tal aspecto, é o fenômeno estético uma forma de emancipação, pois, se a dominação pode se estabelecer por repressão ao discurso, e, no nosso caso, à literatura, é porque ela pode propiciar o surgir de uma sociedade mais justa e humana, já que retoma as visões do mundo e também discute a vida em sociedade.

Transpondo a afirmação acima para o exemplo concreto de meu trabalho, posso dizer que estamos, com Dante, fechando um momento literário que se abriu com os

²⁰ "É esta a razão última do preceito segundo o qual só há uma possibilidade de felicidade para aquilo que está sobre a terra: acreditar no divino e não esperar alcançá-lo..." (AGAMBEN, 2005b, p. 21).

²¹ "Portanto, a esfera da cultura era vista com suspeição *a priori*, meio onde os "comunistas" e "subversivos" estariam particularmente infiltrados, procurando confundir o cidadão "inocente útil". Dentro dessa esfera, o campo musical destacava-se como alvo da vigilância, sobretudo os artistas e eventos ligados à MPB (Música Popular Brasileira), sigla que desde meados dos anos 60 congregava a música de matriz nacional-popular (ampliada a partir de 1968, na direção de outras matrizes culturais, como o *pop*), declaradamente crítica ao regime militar. A capacidade de aglutinação de pessoas em torno dos eventos musicais era uma das preocupações constantes dos agentes da repressão." (NAPOLITANO, 2004).

textos de Enoque, Isaías e seus coetâneos.²² Esses textos todos traziam consigo uma carga não só histórica ou literária, mas principalmente cultural e refletiam os anseios de um povo derrotado pelo poder terreno. Dessa maneira, parto também do princípio de que a literatura pode ser considerada um dos maiores acervos para a compreensão, o estudo, a preservação e a interpretação de tradições populares, sejam elas classificadas como religiosas ou não.

Isso vem inclusive ratificar a posição de Kuschel (1999) quando esse diz ser a literatura, assim como a religião, ponto de contato do homem com aquilo que está além dele. Por isso, os autores devem ser lidos, entendidos e respeitados dentro de suas escolhas. Ao homem-leitor cabe a tarefa de apreender o que lhe cabe e interessa. É, então, dentro dessa perspectiva teórica que busquei trabalhar, dando ênfase ao momento no qual Dante Alighieri, Isaías e Enoque estão inseridos para descobrir-lhes características que seriam também inerentes aos outros textos considerados apocalípticos e que seguiriam a mesma temática. Auerbach (1997) diz não parecer estranho que se fale de uma “voz europeia” conectada a uma obra do século XIV. Dante é um autor que chegou a dizer que não escrevia para letrados, que estavam mais interessados em dinheiro, poder e prestígio e que viam a literatura como uma prostituta. Sua escolha pelo italiano vulgar, mesmo sendo esse o vulgar ilustre e não o popular, pareceu partir do princípio de que ele não desejava servir ao clero ou àqueles que conhecessem o latim, e sim a outros estratos sociais da Itália, que eram capazes de nobres aspirações e eram muito necessitados de instrução mais ampla ou erudita.

Visando, então, a questão cultural, é que tomei como referencial o espaço na dimensão do paraíso, concebido de forma diferente durante a Idade Média. O céu, dessa maneira, tomando-se como referência a concepção medieval de espaço e a descrição bíblica, é a morada de Deus, o lugar para onde Jesus voltou após sua morte e ressurreição.²³ Neste caso, o além é uma dimensão que se contrapõe à vida terrena. Fundamentalmente, a contraposição entre os lugares do além e seus habitantes é atestada pelos *Evangelhos* e pelo *Antigo Testamento*.

De tal forma, assim como Delumeau (2003, p. 14), tenho claro que, com esta escolha, estou indo de encontro a algumas idéias já cristalizadas e aceitas no mundo acadêmico, onde

²² Já que “as concepções teológicas, em vez de instrumentos de união, tornaram-se cada vez mais o fermento de divisões e violências que se sucederam e se agravaram dia a dia com maior aspereza.” (LINS, 1965, p. 74).

²³ “O conceito de centro e a oposição centro/periferia foram menos decisivos que outros sistemas de orientação espacial. O principal foi o que opunha o embaixo ao em cima, em outros termos o aqui embaixo – este mundo imperfeito e marcado pelo pecado original, terra dos homens pecadores – ao céu, morada de Deus.” (LE GOFF; SCHMITT, 2003, p. 182).

Afirma-se com freqüência que a literatura e a iconografia cristãs saíram-se melhor no inferno que no paraíso: o pitoresco e o picante estariam do lado das evocações infernais; a sensaboria, a monotonia e o tédio, do lado do imaginário celeste. Por certo, é exato que os pregadores evitaram as descrições por demais concretas, e por demais humanas, das ‘realidades indizíveis’, ao passo que podiam facilmente acumular no inferno – e não se privaram disso – todos os horrores que a vida terrestre pode comportar. Da mesma maneira, a iconografia do Juízo final prendeu mais o interesse por suas cenas diabólicas que pelas plácidas procissões dos eleitos acolhidos pelos anjos. Mas o *Paraíso* de Dante revela invenções poéticas tão surpreendentes em seu registro quanto os achados de cores muito vivas que fizeram o sucesso do *Inferno* e do *Purgatório*.

Assim, esta é uma questão que se amplia quando nos perguntamos por que um determinado texto é resgatado em alguma obra em um determinado momento da história. Quais são as razões que levam um autor a reler textos anteriores. E, se o autor decidiu reescrevê-los, relançá-los no tempo, que novo sentido lhes é atribuído em função deste deslocamento. Tânia Carvalho (1986, p. 58) tenta responder a estas questões recorrendo a Bloom: “Bloom não distingue entre história da poesia e influências poéticas, pois, para ele, os grandes poetas fizeram essa história *deslendo* outros, de maneira a criar espaço imaginativo para si próprios.” A autora lembra também que Eliot diz que nenhum poeta ou artista tem um valor isolado, já que seu significado e sua apreciação são feitos sempre em relação a seus antecessores. Não é possível que uma obra seja valorizada sozinha, é necessário situá-la, através de um contraste ou comparação, com aquelas obras que já existem. Dessa forma, o texto novo, que em teoria subverte a ordem estabelecida, é o que nos obriga a reler a tradição, convertendo-a em ponto de referência obrigatório e fundamental, não importando o local onde ela se situe no sistema literário.

Por este caminho é que acredito ser pertinente ler os textos apocalípticos, que relatem viagens ao mundo dos mortos, que antecederam a *Divina Comédia*, como literatura e também como parâmetro para a escolha temática do poema dantesco. Para o crítico Haroldo de Campos (1965, p. 87):

[...] Dante é, essencialmente, um criador de formas, um poeta-inventor, um pesquisador incansável da linguagem. Em suma: um poeta experimental. Um poeta de vanguarda cuja modernidade e cuja ousadia não foram amenizadas pela pátina do tempo, nem pela canonização das Histórias Literárias, mas permanecem em toda a sua agressiva originalidade, atravessando os séculos.

Desta forma, tendo em Dante a originalidade e a modernidade que precisava, parti para outra escolha, ou seja, precisava situar minha pesquisa decidindo se tomaria Dante por um poeta religioso ou os apócrifos por textos literários, um juízo de valor importante e

necessário para o desenvolvimento de meu trabalho e, assim, me baseei em Frye (2004, p. 9) para minha opção e para afirmar que este “não é um trabalho de erudição bíblica, muito menos de teologia.” E prossigo ainda com as palavras do autor ao afirmar que “[...] devo considerar que todos os meus livros são na verdade manuais do professor, mais preocupados em estabelecer perspectivas do que em crescer ao conhecimento.” (FRYE, 2004, p. 13). E foi esta característica que procurei atribuir a meu texto: um texto didático, claro e esclarecedor que não afastasse os textos clássicos de nós, mas os colocasse como coadjuvantes de nossas vidas, como fontes de esperança e inspiração para nossas existências apartadas do sagrado e do divino por questões, muitas vezes, preconceituosas e descomprometidas com os anseios do homem.

Ainda foi pensando em questões didático/acadêmicas que entendi ser necessário fazer outras escolhas como, por exemplo, as edições que utilizaria para as citações bíblicas e da *Divina Comédia* que apresentarei ao longo de meu texto. Por isso, optei por trabalhar com a *Bíblia de Jerusalém* e, em relação à *Divina Comédia*, cito no corpo do trabalho a edição organizada por Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, em italiano, e, no rodapé, a tradução feita por Cristiano Martins. Justifico o fato de citar, no corpo do trabalho, o texto em italiano e apresentar, no rodapé, sua tradução, a partir da necessidade de respeitar, não só a língua de origem do poema, mas também dar a possibilidade, aos leitores não conhecedores do idioma, de compartilharem da beleza e da originalidade conferidas por Dante ao reino do outro mundo.

Ainda sobre escolhas, entendo ser pertinente justificar porque transito pela primeira e terceira pessoas do discurso ao longo de todo o texto. Decidi por não ser rigorosa na escolha de uma das formas por entender que, com uma trajetória de vinte e dois anos, percorrida por mim como professora universitária, não poderia me isentar de, em algumas situações, me posicionar e expor diretamente minhas escolhas teóricas e críticas, sofrendo as conseqüências por elas.

Assim, a partir deste momento, imaginando ter esclarecido senão todas ao menos a maioria das questões que se fazem pertinentes para a leitura de meu texto, é que lhes proponho um prazeroso mergulho no mundo literário do *oltretomba*. Boa viagem a todos!

2 A DIFÍCIL RELAÇÃO ENTRE RELIGIÃO E ARTE: COM A PALAVRA A LITERATURA

Em vez de terapia de vidas passadas, prefiro a terapia das vidas que nunca aconteceram. A alma é literatura. Está cheia de estórias que nunca aconteceram. É dessas estórias que a alma se alimenta. **“Nem só de pão viverá o homem, mas de toda palavra...”**. (ALVES, 2004, p. 92, grifo do autor).

Giorgio Agamben, na introdução da edição francesa de seu livro *Infância e História*, nos informa que Wittgenstein, durante uma conferência proferida aos membros de um clube que se intitulava “os heréticos”, repropõe seu modo de encarar o *experimentum linguae* e que, em função disso, vive a experiência de ver o mundo como um milagre. Wittgenstein ainda diz ser tentado a afirmar que o verdadeiro milagre da existência do mundo não estaria na língua, mas sim na própria existência da linguagem. (AGAMBEN, 2005a, p. 9).

Se encararmos a linguagem, assim como Wittgenstein, como a expressão milagrosa da existência do mundo, como não perceber também a literatura como o meio mais justo de expressão dos enigmas da existência humana? Dessa forma, a literatura, quando vista como meio de expressão da angústia humana e de seus anseios, passaria a ser um estímulo para a recriação da expressão teológica, podendo oferecer ao mundo uma visão muito mais ampla e profunda do modo como o sagrado, em oposição ao profano, vem sendo experimentado e vivido, ao longo da história, pelos homens.

Aqui ousou me apropriar de uma definição de literatura, na concepção do termo, como a “representação da vida”. É possível dizer ainda, tentando resumir ao máximo, que o termo representação sempre tenha assumido uma posição de destaque para aqueles que buscam compreender a literatura.²⁴ Vale destacar que o termo em questão já foi de grande importância para Platão e Aristóteles, que consideravam a literatura como uma forma de representação. Por esse e por outros vários fatores, é difícil conceituar o termo representação,

²⁴ Utilizei-me, como base para desenvolver o conceito de representação na literatura dentro de minha pesquisa, do texto de W. J. T. Mitchell, “Representação”, publicado em *Critical Terms for Literary Study*, organizado por F. Lentricchia. Acrescento ainda que, como meu objetivo aqui é fazer uma breve explanação sobre algumas formas de se conceituar a literatura, não me aprofundarei muito nesse assunto, mesmo sabendo ser ele extremamente complexo e enriquecedor na discussão que se faz em torno da definição do que é e do que simboliza a literatura.

já que ele é muito abrangente. Para Aristóteles, segundo Mitchell, as representações podem se diferenciar em três pontos: no objeto, no modo e no meio. O objeto seria o que é representado; o modo seria a forma como o representamos e o meio seria o material do qual nos utilizamos para esta representação. Partindo dessas considerações e simplificando novamente a questão, poderíamos dizer que a língua seria um meio e a literatura o uso estético que se faz desse meio. Transformando toda essa teoria em termos mais simples ainda, e aplicáveis a este trabalho, teríamos: o divino como objeto, a língua como meio e a literatura e a teologia como modo. Isso se justificaria pelo fato de a teologia e a literatura, enquanto ciências, se utilizarem do mesmo meio, a língua, ao analisar seu objeto. Em uma palestra, a que assisti durante meu curso de pós-graduação, ouvi o conferencista fazer a colocação de que o teólogo que trabalha com as relações existentes entre linguagem e literatura costuma dizer que as representações que fazemos de Deus são sempre acompanhadas por um suporte cultural. Assim, se Deus existe, ele existe na linguagem, lugar onde acredito devamos procurá-lo, pois é através da língua que, muito comumente, a cultura se expressa.

Se a literatura pode ser percebida como representação da vida, é nesse “lugar” que a vida penetra no mundo literário. É dessa maneira, através da representação, que tornamos nosso desejo conhecido e ocultamos o que não desejamos declarar. Para Reinhold Schneider (apud KUSCHEL, 1999), escritor cristão da metade do século XX, a literatura seria uma forma de enunciação verbal de uma realidade interior, que se elevaria a uma condição formal a qual estaria voltada à sensibilidade.

É aí, nessa fronteira tênue, que encontramos os viajantes do além que nos são apresentados pela literatura, mostrando e ocultando seus desejos de representação do divino.

O autor é, portanto, o sujeito da narração metamorfoseado pelo fato de ter-se incluído no sistema da narração; não é nada nem ninguém, mas a possibilidade de permutação de S com D, da história com o discurso e do discurso com a história. Ele se torna um anonimato, uma ausência, um branco, para permitir à estrutura existir como tal. Na própria origem da narração, no próprio momento em que surge o autor, encontramos a experiência do vazio. (KRISTEVA, 1974, p. 73-74).

É Dante um grande exemplo disso ao se metamorfosear ora de autor ora de personagem, permitindo que sua narrativa exista através dele, ou melhor, apesar dele. O autor, dessa maneira, pode ser visto como o sujeito da narração que revela a possibilidade de

permuta entre a história e o discurso ou vice-versa. Ele seria um anônimo que se transformaria em ausência para permitir que a narrativa exista.²⁵

Assim, afirmando ainda estar no campo das representações, gostaria de esclarecer mais uma vez que aqui estamos falando de literatura, como o sugerido pelo próprio título do capítulo, e que, segundo Manzatto (1994, p. 19)

[...] não é uma reportagem jornalística nem um estudo sociológico; ela é arte e, enquanto tal está revestida pela ficção e pelo simbolismo. [E ainda] isso quer dizer que a literatura, na qual o romance é incluído, fala da vida, do mundo, dos homens, sob uma forma de expressão artística e simbólica.

A literatura, além de fazer alusão à realidade, a evoca e a representa, interpretando, compreendendo e conhecendo a vida, o homem e o mundo.

De tal maneira, se pensarmos a literatura como um processo de reflexão do/sobre o ser, estamos tornando a teologia um campo aberto para as possíveis críticas que os escritores possam vir a fazer do cristianismo, o que, segundo o próprio mundo cristão, a partir do Concílio Vaticano II, poderá ser motivo de promoção de vida ao ser humano, a partir do momento em que o “saber Deus” torna-se mais acessível ao homem, que busca os porquês de sua existência. Para tal, tomando por base ser a literatura uma arte que expressa e compreende a humanidade representando-a, ela pode ser tida como instrumento de expressão que pressupõe sempre a comunicação e a comunhão.

Mas o que a literatura quer comunicar? Em primeiro lugar, se faz importante ter claro que a literatura, enquanto expressão artística, não pode ser considerada nem falsa nem verdadeira. Ela é arte, que seria muito pobremente classificada se dividida em real e irreal. A literatura seria, assim como o sagrado, simbólica, ou seja, ela faria alusão ao real, mesmo não sendo real, ou melhor, seu argumento central não seria a realidade, pelo menos não em seu sentido primeiro. O que ela faria, na verdade, seria um apelo à significação. Dessa forma, poderíamos afirmar que a “verdade da literatura” não corresponde a “verdades históricas”, ela seria uma verdade que buscaria compreender o sentido da vida, o ser humano e sua relação com o mundo. Este seria, segundo meu ponto de vista, um dos compromissos primeiros da literatura: poder transmitir a realidade ou a verdade estética deste mundo no qual vivemos.

²⁵ “A psique é uma totalidade indivisível. Se não é possível traçar fronteiras entre o corpo e o espírito, tampouco o é discernir onde termina a vontade e começa a pura passividade.” (PAZ, 1982, p. 45).

Para Zwinglio Mota Dias (2001), literatura e religião sempre caminharam juntas, apesar de muitas vezes se estranharem ao longo da estrada. A colocação do estudioso baseia-se na afirmação de que

[...] ambas são expressões do imaginário espiritual da humanidade e, como tal, sempre estão às voltas com a questão do sentido profundo da vida humana (ou a falta de) procurando expressar as experiências banais e/ou extraordinárias do cotidiano, os desafios e os enigmas, as amarguras e esperanças que vão tecendo a vida dos humanos. (DIAS, 2001, p. 25).

Aqui, em função da afirmação de Zwinglio Dias, volto a fazer algumas reflexões: se a literatura nos proporciona a possibilidade de pensar sobre nós mesmos, se nos dá alimento para nossas almas aflitas, não seria ela, então, em alguns momentos, uma experiência de fé? E mais: seria essa fé uma forma de pensar a literatura como inferior à teologia? O fato de entender a teologia como superior à literatura ou vice-versa é algo que gostaria de ver desmitificado, colocando que, mesmo a literatura inspirada em dogmas e conceitos de fé, pode possuir valor artístico. Rafael Camorlinga Alcaraz (2005a, p. 42) parece ir ao encontro dessas questões concluindo que

Nunca o ser humano se sentiu à vontade nos estreitos limites do mundo visível. Daí as incursões em universos que o extrapolam, e a tendência para povoá-los com seres divinos e/ou demoníacos, reflexos daqueles que habitam o subsolo humano. O mundo “real” em que nos movimentamos está imerso em outro que o envolve totalmente e cujos limites marcam os do imaginário, aliás, do mítico.

Percebendo os fatos dessa maneira, não me é relevante saber se a literatura é considerada religiosa ou leiga, o que me vale é que ela seja meio de expressão e que, enquanto tal, vise à comunicação entre os homens, mesmo do que está além de seu campo de entendimento, fazendo parte do mítico, do campo da imaginação. Por este fato, mesmo tendo por objetivo comunicar algo, real ou não, a literatura se revestiria de ficção e de simbolismo. Assim, a verdade do texto literário não estaria no “contar uma história verdadeira”, pois

A literatura enquanto arte pertence ao domínio do simbólico, e sua comunicação não é direta, mas indireta. É nesse sentido que se pode compreender M. Frank quando ele diz que a “obra de arte se encontra ‘na verdade’, sem ser ela mesma nem verdadeira nem falsa”. (MANZATTO, 1994, p. 19).

É a literatura, segundo esses princípios, uma imagem da realidade que revela fatos sobre nossa existência, tanto individual como coletiva. A literatura passa a ser uma forma de conseguirmos expor nossos pensamentos mais íntimos, por isso, através da leitura, seria possível descobrirmos a nós mesmos, nos entendermos melhor e, quem sabe, mudar, quando necessário, já que ela não falaria só à razão, mas ao ser humano integralmente, revelando, muitas vezes, verdades individuais. Uma boa leitura pode nos proporcionar emoções jamais imaginadas como: “ver” imagens jamais conhecidas, “sentir” odores nunca cheirados, “degustar” pratos nunca até então imaginados como existentes. E é nesse outro ponto que a Teopoética acredita encontrar relações entre teologia e literatura: no fato de a verdade da literatura não necessariamente se constituir em uma verdade histórica, mas na possibilidade de se compreender o sentido da vida, o sentido da existência humana, muitas vezes buscado pela teologia e pela filosofia, e quase nunca encontrado.

Continuando o mesmo raciocínio, parece se tornar claro que a literatura em nada depende da teologia para ser julgada como tendo valor ou não, já que a experiência da busca da transcendência faz parte do ser e da cultura humana e, sendo a literatura parte desta cultura, é de se compreender que ela também tematize Deus e suas relações com o homem. Assim, mesmo que a literatura fale do imaginário, ela parte do real, do vivido, da experiência de quem escreve e de quem lê. Aqui, podemos pensar na teologia se utilizando da literatura para se aproximar desta vivência, tendo por esta ótica mais possibilidade de diálogo com os homens e suas culturas. Seria mais um ponto de contato no qual literatura e teologia se fariam presentes: o fato de ambas se ocuparem de problemas da humanidade, tanto individuais como coletivos, mesmo que a teologia, em algum momento, procure impor uma verdade e a literatura não.

Assim, já que seria viável acreditar que a literatura é influenciada por seu meio, seria também possível acreditar que ela influencie as pessoas, a sociedade à qual ela se refere ou com a qual ela mantém seu diálogo. Existe, dessa forma, uma interação dialética de influências. De tal maneira, se faz evidente que a literatura se refira ao mundo, não como muitas ciências o fazem, mas através de símbolos e imagens, olhando por sobre a realidade, as coisas, os homens e seus sonhos. Mais que isso, ela emite juízos de valor, revelando valores que são efetivamente vividos pelos homens, já que seria a humanidade sua ocupação principal.

Neste momento, gostaria de evidenciar que aqui estamos vendo a literatura como uma das “leituras” possíveis da realidade. Ela seria o real, visto através do olhar do artista, e recriado através da linguagem da poesia. Dessa forma, a obra de arte passaria a viver

uma nova vida, dentro de uma realidade redimensionada. A verdade literária não pode ser medida por sua semelhança com a realidade histórica, pois ela é autônoma e existe independentemente de seu autor. É através da literatura que se pode ter contato com outras vidas, vidas que se tornam eternas, e que acabam fazendo parte de nossas próprias existências.²⁶

Ainda procurando entender um pouco mais sobre as definições de literatura para poder, a partir disso, escolher a que mais se adapta a esta pesquisa, encontro novamente Manzatto (1994, p. 29), que faz a seguinte colocação:

[...] a tarefa do autor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, acontecimentos, sentimentos, representados ficticiamente conforme um princípio de organização, adequado à situação literária dada, e que mantém a estrutura da obra.

Seguindo o raciocínio do pesquisador, seria possível pensar que a literatura, além de revelar uma mensagem, também apresenta a personalidade de seu autor e a sociedade na qual este está inserido, dependendo da forma que se organiza e se estrutura. A literatura poderia, dessa maneira, revelar mais que uma mensagem explícita, ela retrataria a beleza da existência humana, mesmo diante do sofrimento.

É ainda Antonio Manzatto (1994, p. 24) que, baseado em uma fala de Jorge Amado, diz:

[...] “eu não sei se esta história é verdadeira ou não, eu sei que ela é bonita”, diz Jorge Amado em vários de seus romances. Se a literatura é uma arte, ela deve ter relações com o belo; enquanto arte ela não pode abstrair de sua realidade estética, e isso em sua forma e em seu conteúdo.

A observação de Manzatto deixa transparecer que a literatura, quando expressa os enigmas da existência, quem somos, de onde viemos, para onde vamos, qual nosso lugar no mundo, a angústia da liberdade e o desejo de conhecer o que, talvez, jamais será aclarado a nós, não apenas pode atuar como suporte na recriação da linguagem teológica como também pode nos oferecer uma visão mais ampla e profunda de como o sagrado e o profano estão

²⁶ “A obra literária, para Walter Benjamin, filósofo alemão do final do século XIX, possui vínculos com a história, e essa ligação define-se na idéia de que a obra de arte, criada no passado, funciona como mensageira deste passado para o presente, explica Kothe (1976). O presente, por sua vez, por ter seus valores manipulados pela ideologia dominante, poderia ou não valorizar a obra; assim, o passado poderia ser recuperado e reconstruído no presente, inclusive por meio da arte: ‘O passado não é algo estático, fixo e imutável. Antes, o presente reconstrói de um modo novo o seu próprio passado, cujo testemunho lhe é basilar’”. (KOTHE, 1976, p. 99 apud CONRADO, 2006, p. 47).

sendo vividos e experimentados pela humanidade. A literatura vista como reflexo de uma escolha estética pode ser também reflexo de uma forma de manifestação religiosa, expressa durante um determinado período histórico. De tal maneira, partindo desse princípio, não haveria campo mais fértil para esta linha de análise do que a obra de Dante, já que seria possível também afirmar que a história cria personagens “imutáveis” e a literatura personagens “humanos”, com vida própria, que se manifestam de acordo com o desejo do leitor, participante incondicional da tríade autor/obra/leitor. Acredito válido lembrar aqui o exemplo de Pirandello, no texto *Sei personaggi in cerca d'autore*, que cria personagens que adquirem vida e questionam sua existência. Manzatto (1994, p. 38) observa ainda que “a literatura humaniza o homem, e apenas aquele que lê pode olhar o mundo com olhos de ver”.

José Carlos Barcellos é ainda taxativo em dizer

[...] que na afirmação simultânea da história e no sentido da existência, nos encontramos a nós mesmos. A literatura, justamente, constrói os *mitos*, narrativas fundantes do indivíduo e da coletividade e que oferecem a base onde se assenta um sentido em que pousa a precariedade de nossa existência e de nossos projetos. (Apud CORRÊA-PINTO, 2008, p. 18).

E o próprio Barcellos (2008, p. 40) ainda prossegue:

De fato, se a teologia é uma forma de apropriação (não apenas intelectual, mas também – ou, antes, sobretudo – existencial) do mistério da fé, nenhuma outra manifestação cultural, nas sociedades modernas, cumpre melhor que a literatura o papel de colocar o homem em contacto direto consigo mesmo, tornando-lhe manifestas suas verdades mais profundas e abrindo-lhe perspectivas amplas para sua autocompreensão e autopossessão.

Olhando por este prisma, seria possível afirmar que a literatura é uma forma não teórica utilizada pelo homem como maneira de autoconhecimento e também como conhecimento do mundo. Por isso sua necessidade em se exprimir através de imagens e símbolos. Barcellos (2008, p. 75) cita Ricoeur, quando este diz que “[...] ler é engendar um novo discurso encadeado ao discurso do texto. Isso só é possível precisamente porque o texto nunca se fecha sobre si mesmo, mas é sempre abertura a novos textos possíveis.” Assim, seria totalmente aceitável que a teologia recorresse à literatura para mediar a “leitura da humanidade”, completando ou mesmo, em determinados casos, substituindo as ciências humanas e sociais. A literatura conservaria em si uma dimensão pragmática que se manifestaria através da comunicação. Essa comunicação literária se constituiria em um meio e

um instrumento privilegiado para a conservação das informações a respeito do homem, da sociedade e do mundo.

Os escritores, tendo por temática Deus, exerceriam, através de seus textos, a função de um auto-esclarecimento em relação ao ser humano, explicitando suas possibilidades e esperanças em relação aos enganos aos quais o próprio homem se submete. Contudo, não se deve perder de vista que o sagrado interessa à literatura por seus valores estéticos. Exemplo disso é que muitos escritores, mesmo se declarando ateus, reconhecem a força das idéias e imagens religiosas e se utilizam delas em suas narrativas.

Prosseguindo, em função do binômio teologia-literatura, encontramos Afrânio Coutinho (1978, p. 8), que tem outra forma de ver a questão. Para ele

A literatura é um fenômeno estético. É uma arte, a arte da palavra. Não visa a informar, ensinar, doutrinar, pregar, documentar. Acidentalmente, secundariamente, ela pode fazer isso, pode conter história, filosofia, ciência, religião.

Ainda para ele, se não fosse a natureza específica da literatura e o prazer que ela nos dá, as obras literárias não resistiriam à ação do tempo e às mudanças culturais. Para o estudioso, é realmente verdadeiro que a literatura parte de fatos da vida ou que os contenha, mas, esses fatos são só um ponto de partida, pois não existem nela como tais. A literatura seria, como toda arte, uma transfiguração do real, a realidade recriada pelo espírito do artista e transmitida pela linguagem através dos gêneros, a partir dos quais ela tomaria corpo e seria redimensionada dentro de uma nova realidade.

Por outro lado, há ainda os que acreditam estar contra o mundo aqueles que escrevem, já que o autor viveria em um mundo vazio e impiedoso. Neste mundo, teriam valor somente os lampejos de luz, aquilo que não é humano. Nesta esfera seria onde surgiria a literatura, que seria uma arte monológica.

Para Roland Barthes (1997, p. 17), ao se fazer literatura, poder-se-ia partir de muitos lugares, porém, chegar a um só: o texto.

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma seqüência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso, portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro.

É possível ainda pensar a literatura como a criação de um texto que se dá a partir da absorção e da transformação de outro texto. Neste caso, se instalaria a noção de intertextualidade, quando a linguagem poética seria lida, pelo menos, como dupla. Um exemplo disso seriam os casos em que os escritores buscariam, em seus antecessores, uma nova energia mais do que modelos.²⁷

A análise dessa produtividade leva ao exame das relações que os textos tramam entre eles para verificar, como quer Gérard Genette, a presença efetiva de um texto em outro, através dos procedimentos de imitação, cópia literal, apropriação parafrásica, paródia, etc. (CARVALHAL, 1986, p. 50-51).

Isso equivaleria a dizer que todo texto seria composto por sedimentações autorais diversas, o que os levaria à intertextualidade. Não seria possível pensar numa forma de livrá-los dessas marcas que denunciariam a presença de outros. Este é um processo que se faz rico quanto mais transgressor, pois implicaria na re-significação da ou das obras precursoras.

Para Eduardo Dall’Alba:

A intertextualidade se dá quando um poeta lê outro que, por sua vez, leu os poetas anteriores, que leram os seus antecessores, que escutaram histórias de um contador de histórias guardadas na memória e transmitidas oralmente, de geração em geração, garantindo os acréscimos do tempo e permitindo a sobrevivência da ‘leitura’ da história da memória. (1998, p. 76).

Maria José Rodrigues Faria Coracini (1993, p. 107-108) discorre sobre o texto a partir da intertextualidade e lhe atribui algumas características como o de ser

Legível, porque todo texto, ao se relacionar com textos anteriores, pelas regras padronizadas (consenso social, aspecto convencional), traz consigo fragmentos de sentido já conhecidos do leitor. Aceitável, porque, coincidindo, ao menos parcialmente, com os ‘esquemas’ conceitualizados pelo leitor, e, socialmente aceitos, a organização textual pode, sem dúvida alguma, facilitar o processo de leitura e servir de base para a postura crítica do leitor. Desse modo, acredito poder afirmar que o respeito ao padrão discursivo, compartilhado pelos membros de uma comunidade (neste caso, científica), constitui para o Autor uma estratégia a serviço da intenção de persuadir. Assim, todo e qualquer texto resulta da leitura de outros textos-leitura da sociedade, do momento histórico, de outras obras (corpus literário anterior) que o escritor ou falante incorpora à sua ou a elas se opõe. Quantas obras não se criam para contestar a escritura precedente? Ou ainda: quantas não desejam engrossar as fileiras de uma determinada “escola literária ou científica”? Poderíamos, então, dizer que um texto qualquer seria o resultado do entrecruzamento de uma série de outros textos, de outros “autores”, outros

²⁷ “Não pode haver literatura forte, canônica, sem o processo de influência quando ela é atacada, uma vez que o que se ataca jamais chega a ser sequer um travesti hábil de minhas idéias.” (BLOOM, 1995, p. 17).

indivíduos, diferentes grupos ideológicos. Nessa linha de pensamento, não nos parece fora de propósito afirmar que, na medida em que consideramos o ato de ler como um ato de produzir textos, “outros” textos se acrescentam ao texto 1 produzido pelo enunciador 1, que, por sua vez, constitui um “intertexto”, termo usado por R. Barthes (1972).

A afirmação de que um texto se constrói a partir de outros pode ter deixado de ser novidade para nós hoje, mas esta é uma questão que mudou toda concepção teórica a respeito da produção textual a partir dos anos sessenta. Foi a partir dessa constatação que os autores começaram a ser vistos como leitores que alimentavam sua imaginação através de elementos como leituras individuais do mundo e leituras de outros autores, seus contemporâneos ou não. “A *Suma Teológica*, de São Tomás de Aquino, é um exemplo claro de apropriação de Dante. Basta lembrar que o recurso da ‘terzina’ ou ‘terza rima’ foi utilizado para a elaboração da *Suma*”. (DALL’ALBA, 1996, p. 86).

Retomando aqui a questão da literatura e sua relação com a teologia, é importante frisar novamente que a literatura, se considerada a partir da Teopoética, faz-se independente da teologia, já que possui suas próprias leis, temas e maneira de existir, mesmo quando fala de Deus. De tal forma, se seu objetivo não é teológico, ela pode se mostrar leiga ou atéia, já que não confessa uma crença, podendo, inclusive, negar a Deus.

Mas como surgiu esta divisão entre literatura leiga e teológica se, até agora, as concepções de literatura, apresentadas sucintamente aqui, nos levam a crer que ambas fariam parte de um mesmo contexto? Tendo como referência a divisão entre textos de orientação religiosa (chamados de teológicos) e outros de orientação leiga (vistos como literatura de entretenimento) é que surgiu, em algum momento indefinido dos estudos literários e bíblicos, uma divisão a qual levou em conta uma literatura classificada por cristã e outra que é definida como leiga ou secular. A primeira teria por objetivo falar de Deus, da igreja, do crente e de sua fé. A segunda não se preocuparia diretamente com as questões religiosas, chegando a desprezá-las ou ignorá-las. Dentro dessa perspectiva, houve aqueles estudiosos que defenderam a literatura cristã como sendo a verdadeira e boa literatura, e outros que acreditaram ser a literatura leiga a melhor, dizendo ser ela a única legítima, não contaminada por dogmas religiosos. Mas, meu objetivo não é saber se os textos que compõem o corpus deste trabalho são leigos ou cristãos, e sim perceber que ambos são literatura e, dentro dessa perspectiva, nos possibilitam entender o mistério da existência da humanidade.²⁸

²⁸ “Isso ainda demandaria muitas discussões. Importa-nos aqui, no entanto, destacar o que já está claro: no diálogo entre teologia e literatura, em última instância, trata-se de aclarar o *mistério* da existência humana. Qual das duas vislumbrou-o mais a fundo? Quem analisou os abismos da existência humana de maneira mais

E é ainda por essa ótica, que é possível declarar que toda impressão recebida pelo homem, todo desejo que se agita em seu íntimo, toda esperança que o atrai ou todo perigo que o ameaça podem afetá-lo religiosamente. E todos esses movimentos podem ser registrados pela literatura. Cada autor, a seu modo, expressa seus sentimentos diante de suas impressões a respeito do mundo que o cerca. Essa forma única de expressão é o que se convencionou chamar de estilo.²⁹

Por simplista que pareça, o estilo é a expressão. É a marca pessoal de um artista, de um movimento literário, de uma época ou de uma classe. Expressar é transpor, por meio da palavra, da cor, da massa, do som, a realidade sentida, pensada, imaginada. Comumente, quando dizemos que tal autor é um primoroso estilista, referimo-nos apenas à execução formal da sua obra, por outras palavras, aos seus meios ou recursos expressivos. Ora, a expressão não é somente a solução formal da realidade apreendida pelo espírito, mas também o modo peculiar de conceber a própria realidade. Por outras palavras: estilo não é apenas aquele conjunto de processos expressivos característicos do artista, mas ainda a sua maneira pessoal de encarar aquilo que é objeto de consciência. O estilo refere-se à forma e ao conteúdo. (SPINA, 1997, p. 89).

Mas por que falar de estilo agora? Porque acredito que todas as escolhas feitas pelos autores são escolhas de estilo, inclusive o falar de Deus.

É aqui que voltamos a discutir mais especificamente sobre as escolhas de Dante, Enoque e Isaías, como autores que têm como uma das características mais importantes, dentro de seus estilos literários, o tema da viagem, abordado a partir do divino e elaborado em função da literatura apocalíptica.³⁰

exata? Quem escreveu seu mistério de forma mais adequada? Quem terá lançado o olhar mais isento por trás das máscaras, papéis e poses da existência dos homens e das mulheres? Quem levou o ser humano a confrontar-se de maneira mais drástica consigo mesmo? Thomas Mann, de forma lapidar, expressou a problemática do ‘ser humano como enigma’: ‘Todos vivemos e morremos em meio a um enigma, e a sensibilidade para isso podemos denominar religiosa, caso queiramos. É uma palavra um tanto imponente, mas não resta dúvida de que a consciência de uma insciência iniludível aproxima-se, sim, de uma certa piedade religiosa’ (Carta a Else Vielhaber, de 30/03/1955, in *Briefe*, vol. III, Frankfurt/M., 1950, p.390).” (KUSCHEL, 1999, p. 228).

²⁹ “Tentando esboçar uma história dos estilos literários, levando em conta os ‘fatores sociais modificáveis, e as qualidades humanas permanentes’, Otto Maria Carpeaux parece haver acertado com o melhor critério de exposição da história literária: o estilístico e sociológico. Nem sempre, todavia, a permanência histórica de certas formas literárias constitui expressão da realidade social contemporânea: Dante, com a sua *Divina Comédia*, já estava um pouco fora dos quadros escolásticos e da elaboração de tipo enciclopédico, típico dos meados do século XIII (a elaboração do gigantesco poema deve situar-se entre os anos de 1307 e 1320 aproximadamente); como explicar a permanência das novelas de cavalaria do século XV, a contrastar com a decadência progressiva da aristocracia, na época, e com o declínio da instituição cavaleiresca?” (SPINA, 1997, p. 32-33).

³⁰ “O poeta, ao contrário (do propagandista), opera de baixo para cima: da linguagem de sua comunidade para a do poema. Em seguida, a obra regressa às suas fontes e se torna objeto de comunhão. A relação entre o poeta e seu povo é orgânica e espontânea. Tudo se opõe agora a esse processo de constante recriação. O povo se divide em classes e grupos; depois se petrifica em blocos.” (KRISTEVA, 1974, p. 50).

Dessa forma, reiterando ser a literatura um instrumento que nos auxilia no conhecimento de nós mesmos e do mundo que nos cerca, torna-se possível colocar ainda que ela seja alimento para a alma, morada de nossas convicções espirituais. Cabe aos leitores, a partir deste momento, “salvar-se”, “arrepender-se” ou “condenar-se”, após a leitura, que faço minha, dos textos de Dante, Enoque e Isaías.

Porém, para ir adiante, ainda me defronto com a necessidade de definir parâmetros teóricos para conduzir esta leitura. E é isto que busco fazer nos próximos itens deste capítulo, indicando os caminhos e objetivos da Literatura Comparada e onde entraria a Teopoética nisso tudo.

2.1 A Literatura Comparada - reflexões

Non addio, non buon viaggio - diceva Eliot nei quattro quartetti – ma avanti, viaggiatori. (BOITANI, 1998, p. 100).

Escolhi como embasamento teórico para minhas reflexões o referencial metodológico da Literatura Comparada. Por isso, nesse instante, acredito ser necessário apresentar alguns conceitos desse princípio de análise, que começarão a dar forma às idéias até aqui apontadas por mim.

Referindo-me ao conceito de Henry Remak, apresentado por Sandra Nitrini (1997, p. 28), tomo como ponto de partida a idéia de que a

Literatura Comparada³¹ é o estudo da literatura, além das fronteiras de um país particular; é o estudo da relação entre literatura, de um lado, e outras áreas de conhecimento, e da crença, tais como as artes (ex: pintura, escultura, arquitetura, música, filosofia, história, ciências sociais, religião, etc). Em suma, é a comparação de uma literatura com uma outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.

Eduardo Coutinho (2006, p. 41) diz, referindo-se à origem³² da Literatura Comparada, que:

Surgida em contraposição aos estudos de literaturas nacionais ou produzidas em um mesmo idioma, a Literatura Comparada traz como marca fundamental, desde os seus primórdios, a noção da transversalidade seja com relação às fronteiras entre nações ou idiomas, seja no que concerne aos limites entre áreas do conhecimento.

³¹“ Na Roma clássica, autores como Macrobius e Aulus Gellius teceram diversos paralelos entre poetas romanos e gregos; e, na Renascença, o comparatismo chegou a tornar-se moda na Europa, devido, em grande parte, à doutrina de imitação, que exigia comparações e o estudo de influências. No século XVIII, a comparação entre obras literárias clássicas e modernas voltou a ocupar um primeiro plano, gerando inclusive a famosa Querela dos Antigos e dos Modernos, e, finalmente, após essa época, inúmeros foram os casos isolados de escritores ou críticos que, marcados por acentuado senso de cosmopolitismo, realizaram estudos comparativos de autores, obras, movimentos, ou até literaturas de maneira geral: Goethe, Herder, Lessing, Mme. De Stael, os irmãos Schlegel, Henry Hallam e Sismondi.” (COUTINHO, 1996, p. 26).

³²“Existente também desde a Antigüidade, quando esteve, por exemplo, voltada para o estabelecimento de textos do Velho e Novo Testamentos a partir de uma infinidade de manuscritos distintos, a Historiografia literária sempre se instituiu como uma das principais searas de investigação da Literatura Comparada, tendo esta inclusive em seus primórdios sido freqüentemente confundida com ela, em decorrência do predomínio do método historicista à ocasião da configuração e consolidação da disciplina.” (COUTINHO, 2006, p. 53).

Para François Jost, segundo Coutinho (2006, p. 43), há aqueles que vêm a literatura “como uma espécie de dom muito especial e entendem o seu estudo, a Literatura Comparada, como uma verdadeira ‘filosofia das letras’, um ‘novo humanismo’.”

Mas se faz necessário entender que a comparação não é um método específico, ela é, na verdade, um processo mental, que favorece a aproximação ou o distanciamento de textos.

Assim, para Pichois & Rousseau (apud COUTINHO, 2006, p. 43), a Literatura Comparada seria a descrição analítica, seria uma comparação metódica e diferencial, uma interpretação resumida dos fenômenos literários interlingüísticos ou interculturais, que seria delineada através da história, da crítica e da filosofia, o que levaria ao melhor entendimento da literatura enquanto função específica do espírito humano.

Atualmente, aqueles que se utilizam da Literatura Comparada formam quase que um consenso entendendo que, como pela definição de Owen Aldridge, apresentada a nós por Coutinho (2006, p. 43):

[...] ela fornece um método de ampliação da perspectiva do indivíduo na abordagem de obras isoladas de literatura – uma forma de voltar-se para além dos limites estreitos das fronteiras nacionais, com o fim de discernir tendências e movimentos em várias culturas nacionais e observar as relações entre a literatura e outras esferas da atividade humana... Em suma, a Literatura Comparada pode ser o estudo de qualquer fenômeno literário do ponto de vista de mais de uma literatura nacional ou em conjunto com outra disciplina intelectual, ou até mesmo várias.

De tal forma, comparar poderia ser entendido como um procedimento natural que faz parte da estrutura de pensamento do homem e de sua organização cultural. “Seguindo a expressão de Posnett, ‘quando Dante escrevia seu *De vulgari eloquentia*, marcava o ponto de partida de nossa ciência comparativa, colocando o problema da natureza da linguagem’.” (COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 29). Por isso é tão comum vermos várias áreas do conhecimento humano sistematizando-se em torno da comparação.

As literaturas, por sua vez, não possuem um limite preciso, elas se entrelaçam, penetrando umas nas outras.³³

³³ “Embora Julia Kristeva tenha querido desvincular a questão da intertextualidade do estudo de fontes, na verdade o conceito contribuiu para que ele fosse renovado. Principalmente porque ele abala a velha concepção de influência, desloca o sentido de dívida antes tão enfatizado, obrigando a um tratamento diferente do problema. Como adverte Laurent Jenny em seu ensaio ‘A estratégia da forma’, a intertextualidade ‘designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido (p. 14)’.” (CARVALHAL, 1986, p. 51).

Há como uma matéria fluida que escorre sucessivamente em formas diversas, sob modos infinitamente variados, em cérebros inteiramente diferentes e que, passando de um a outro, leva consigo cada vez um elemento novo e um princípio ativo. (COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 37).

Considero a observação acima pertinente, principalmente por vir ao encontro da afirmação, reproduzida por Lauro Junkes (1997, p. 17), em seu livro *Autoridade e escritura*, de que houve um tempo em que literatura, filosofia e religião existiam indistintamente. Ou seja, houve um tempo em que nem mesmo as fronteiras entre literatura³⁴, filosofia e teologia eram possíveis de ser distinguidas, posto que

Se, por um lado, a obra artístico-literária tem sua *autonomia*, é inconcebível que ela se isole num autismo alienado do contexto histórico-sociológico. A manifestação artística não pode subsistir e desenvolver-se no puro nível de uma *arte pela arte* ou no eclipsamento do autor em si mesmo. (JUNKES, 1997, p. 16).

Este seria um princípio que nos levaria a pensar inclusive a própria crítica bíblica de forma diversa. No *Guia literário da Bíblia*, Alter e Kermode (1997, p. 12) fazem a seguinte colocação:

A força das narrativas do Gênesis ou a história de Davi, as complexidades e refinamentos das narrativas da Paixão poderiam ser estudadas por métodos desenvolvidos na crítica da literatura secular³⁵. A eficácia dessa nova abordagem – ou abordagens, pois a obra prosseguiu por muitas vias diferentes – tem sido amplamente demonstrada. A crítica bíblica profissional foi profundamente afetada por ela: porém, o que é ainda mais importante, o leitor em geral tem agora diante de si uma nova concepção da Bíblia como obra de grande força e autoridade literária, obra sobre a qual se pode perfeitamente acreditar que tenha podido moldar as mentes e vidas de homens e mulheres inteligentes por mais de dois milênios.

O que Alter e Kermode procuram demonstrar é que a análise literária, principalmente a partir da Literatura Comparada, deve preceder qualquer outro tipo de análise, pois é ela que nos dará a dimensão do que o texto quer fazer ou dizer. Sem isso, segundo os autores, não seria possível acreditar que o texto tenha valor sob outros aspectos. De tal maneira, pode-se considerar a Bíblia somente como um texto literário e não teológico ou vice-versa, depende do sujeito que lê.

³⁴ Porém, é preciso não perder de vista que uma obra de arte não pode ser vista apenas como uma soma de fontes e influências.

³⁵ Literatura secular refere-se à literatura leiga ou pagã, termo que se opõe à literatura eclesiástica ou religiosa.

Prosseguindo, se poderia dizer que a análise literária, representada aqui pela Literatura Comparada, durante muitos anos, foi colocada em segundo plano em relação aos estudos dos textos bíblicos. Mas, desde a década de 70, este quadro tem sido alterado, trazendo um foco novo e importante para os estudos acadêmicos dos textos classificados como sacros. Este aspecto teórico parece ter feito com que a cultura bíblica fosse olhada com outros olhos e os textos bíblicos tenham recuperado seu lugar na cultura literária.³⁶

È importante não perder de vista que a Literatura Comparada se utiliza de muitos instrumentos para efetuar sua análise comparativa. No caso específico de minha pesquisa, optei pela crítica temática e tomei como referencial o tema da viagem ao além para aproximar os textos aqui propostos. Ao contrário do que muitos acreditam o tema não tem nada de dogmático, não se desenvolve ao redor de uma concepção doutrinal, mas se dá como pesquisa a partir de uma idéia central. O ponto de partida da crítica temática é a rejeição a toda e qualquer concepção que perceba o texto literário como um objeto que se esgotaria após uma única e simples investigação científica. A idéia central deste tipo de análise estaria no fato de que a literatura, mais que objeto do conhecimento, é experiência humana, é essência espiritual.

Apesar de a crítica temática ser vista, ideologicamente, como “filha do romantismo”, é possível dizer que a referência aos temas na literatura é bem anterior a esse período.

O termo é herdado da antiga retórica, que concedia grande importância ao ‘topos’, elemento de significação determinante num dado texto. Foi preciso, todavia, esperar os desenvolvimentos do comparativismo – lingüístico e literário – no início do século XIX, para que a noção adquirisse importância: o ‘tema’ fornece então um elemento comum de significação ou de inspiração, que permite comparar, a partir de um mesmo ‘índice’, obras de autores diferentes. (BERGEZ ET AL., 2006, p. 99).

A crítica temática busca vincular a verdade da obra a uma consciência dinâmica que se encontra ainda em formação. Por isso ela recusaria, mas não esqueceria tanto a idéia clássica de que o autor é dono de sua obra como a concepção psicanalítica que atribui a ela uma interioridade psíquica que lhe é anterior. A consciência do autor no ato da criação estaria vinculada ao pensamento da relação deste com o mundo.

³⁶ “Muitos pontos relevantes da teoria crítica de hoje tiveram origem no estudo hermenêutico da Bíblia. Muitas abordagens contemporâneas da crítica têm raízes obscuras numa síndrome do tipo Deus-está-morto, que também se desenvolveu a partir de uma leitura crítica da Bíblia.” (FRYE, 2004, p. 18).

Dessa forma, partindo da concepção de consciência do autor, torna-se possível dizer que a crítica temática tem, como um de seus principais conceitos, o da relação. “É por sua relação consigo mesmo que o eu se estabelece, é por sua relação com o que o cerca que se define.” (BERGEZ ET AL., 2006, p. 105). É dessa maneira que os estudos dos críticos temáticos alteram o jogo da caracterização, ou seja, a crítica efetivada por eles não se refere só a uma consciência, mas aos vários meios e modalidades das relações que os unem.

A crítica temática se opõe à idéia de que são o sentido e o valor fatores vistos sempre como diferenciais, de que são os desvios mais significantes que as semelhanças. Sendo o tema definido, essencialmente, por sua repetição, seria essa a lei à qual o procedimento temático obedece: a lei da conciliação pela identidade.

Para preservar esse movimento ao mesmo tempo espiritual e fisiológico que tenta seguir, a crítica temática aplica-se em separar o menos possível seu próprio discurso dos textos que comenta: ora se limita a seguir a cronologia das obras [...]; ora se empenha em multiplicar as citações, em tecer juntamente a palavra crítica e a voz da obra; ora, enfim coloca o crítico na mesma posição do autor que comenta. (BERGEZ ET AL., 2006, p. 116-117).

Para Bergez, J. P. Richard é um dos críticos que melhor define o que se pode entender por tema. Para ele, tema é, dentro do espaço da obra, uma de suas unidades de significação, é uma das categorias que podemos reconhecer como particularmente ativas. “Assim definido, o tema designa tudo o que, numa obra, é um indício particularmente significativo do ‘estar-no-mundo’ peculiar ao escritor.” (RICHARD apud BERGEZ ET AL., 2006, p. 118).

Visto de tal forma, o tema pode ser suscetível de nos remeter tanto a um conteúdo como a uma realidade formal. Isso equivaleria a dizer que toda e qualquer imagem não vale por si mesma, mas pela rede de sentidos e significações que ela inaugura ou desenvolve.

A partir do surgimento da crítica temática, parece ser possível dizer que a crítica reencontrou sua face criativa, afirmando a vocação espiritual das obras literárias e se apresentando como uma experiência que busca dar vida aos textos percebendo-os de forma generosa.

É partindo desse entremear de definições, culturas, ciências e textos que posso dizer se colocam os estudos da Teopoética, justificando-se pela solidez dos estudos comparatistas da literatura, pela questão levantada por Bakhtin (1988) de que nenhum texto se

constrói por si só, já que todos seriam absorção e transformação de um outro texto, e pelas concepções da crítica temática, que vê a literatura como uma forma de vocação espiritual que permite ao homem perceber-se inserido no mundo, através do refletir de seus temas.

A partir deste momento, então, deixo de lado provisoriamente as reflexões específicas sobre Literatura Comparada e suas várias vertentes para entrar especificamente no mundo dos estudos literários entrelaçados com a teologia.

2.2 Tecendo comparações entre teologia e literatura: a Teopoética

Assim, cada impressão que o homem recebe, cada desejo que nele se agita, cada esperança que o atrai e cada perigo que o ameaça, pode vir a afetá-lo religiosamente. (ALVES, 2004, p. 34).

Início este item de minha pesquisa fazendo a seguinte afirmação: a *Bíblia* é, assim como outros textos, objeto de interpretação. Caso alguém duvide disso, tente escolher uma pessoa que tenha sua formação baseada na cultura ocidental e pergunte se ela sabe o que as palavras gregas queriam dizer exatamente na época em que foi escrito o *Novo Testamento*, para que pudessem ser identificadas como a Palavra de Deus. Provavelmente ela responderá que não sabe grego, mas que leu a versão autorizada da *Bíblia*, o que, em princípio, segundo ela, seria a mesma coisa. Isso bastaria para nos evidenciar que mesmo os que dizem conhecer o texto bíblico não o conhecem realmente, no sentido que acreditam conhecer, pois o lêem após “interpretações” ou “releituras” feitas por tradutores.³⁷

Partindo de tal constatação, coloquei-me a questão: em quais circunstâncias se daria o estudo da Teopoética? E descobri que estudar teologia e literatura, mesmo que orientados pela Literatura Comparada, não é seguir um caminho desprovido de riscos.

Karl-Josef Kuschel (1999) busca, com isenção e seriedade, entender as relações, muitas vezes conflituosas, entre a literatura e as tradições religiosas. Para ele, os autores devem ser lidos, entendidos e respeitados dentro de suas escolhas. Por isso, seria tarefa do homem-leitor apreender o que lhe cabe e interessa. Dentro dessa concepção, é que ressalto a posição do Concílio Vaticano II³⁸, que se manifesta em função da literatura para a igreja e a teologia, explicando que a literatura e a arte, ambas a seu modo, significam muito

³⁷ “[...] apesar de seu compromisso com a palavra falada, a maior façanha de Lutero foi provavelmente sua tradução da Bíblia para o alemão. Ele começou com o Novo Testamento, que traduziu do texto grego de Erasmo (1522), e depois, trabalhando numa velocidade vertiginosa, completou o Antigo Testamento em 1534. Quando Lutero morreu, um entre 70 alemães possuía um exemplar do Novo Testamento vernacular, e a Bíblia alemã de Lutero tornou-se um símbolo da integridade alemã. Ao longo dos séculos XVI e XVII, reis e príncipes por toda a Europa começaram a declarar independência em relação ao papado e a instituir monarquias absolutas. O Estado centralizado foi parte essencial do processo de modernização, e a Bíblia vernacular tornou-se um símbolo da vontade nacional nascente. A tradução da Bíblia para o inglês, que culminou com a Bíblia do rei James (1611), foi endossada e controlada quase passo a passo pelas monarquias Tudor e Stuart.” (ARMSTRONG, 2007, p. 163).

³⁸ O Concílio Vaticano II foi o XXI Concílio Ecumênico da Igreja Católica. Foi aberto sob o pontificado do Papa João XXIII, em 11 de outubro de 1962, e encerrou-se com o Papa Paulo VI, em 08 de dezembro de 1965. Durante o concílio, foram discutidos e regulamentados vários temas pertinentes à Igreja Católica.

para a igreja, pois procuram entender o homem na sua essência e, assim, promovem a vida. É sob esse aspecto que Manzatto busca as possibilidades de relação entre a religião e a literatura. Segundo ele, a temática que envolve literatura e teologia foi amplamente discutida nos últimos anos, inclusive pela Igreja Católica, o que gerou vários artigos, estudos e trabalhos; e sua opinião é que:

Para chegar ao antropológico, à compreensão do que é o homem e do que ele significa, a teologia pode ser ajudada por vários tipos de mediação [...]. Ela pode fazer apelo à filosofia e às ciências em geral, com destaque para as chamadas ciências humanas. Mas ela pode também fazer apelo às artes. Estas, por sua natureza e por seu antropocentrismo radical, são também lugar de revelação do humano. Sendo assim, a literatura de ficção revela uma forma de compreensão do humano, uma antropologia. (MANZATTO, 1994, p. 5)

Partindo, então, do viés da Teopoética, a qual procura interpretar a visão literária de Deus³⁹, me propus a estudar o texto dantesco, bem como o *Livro dos Segredos de Enoch* e o *Livro da Ascensão de Isaías*, ampliando o horizonte literário-religioso para além das crenças ocidentais. Aqui, vale lembrar que, segundo Paul Tillich (2002, p. 24) “a distorção mais freqüente da fé consiste em considerá-la como um conhecimento que apresenta menor grau de certeza do que o conhecimento científico”. Para o teólogo:

A fé não confirma nem nega nada que faça parte do conhecimento pré-científico ou científico do nosso mundo, seja ele baseado em experiência própria ou de outros. O conhecimento do nosso mundo (inclusive de nós mesmos, que somos parte desse mundo) nos é dado pela nossa própria investigação ou pelas fontes em que confiamos. Ele não é uma questão de fé. (TILLICH, 2002, p.25-26).

E ainda:

Desde que a pesquisa histórica descobriu o caráter literário dos escritos bíblicos, esse problema se tornou cada vez mais consciente no pensamento popular e teológico. Mostrou-se que o *Antigo* e o *Novo Testamento* em seus trechos narrativos ligam elementos históricos, lendários e mitológicos, e que em grande parte é impossível separar esses elementos com segurança suficiente. (TILLICH, 2002 p. 57).

O que a Teopoética faz, então, é justamente isso, procurar Deus na literatura, que se utiliza da linguagem para representá-lo, sem querer explicá-lo ou conceituá-lo.

Essa situação é comentada por mim em um estudo que fiz sobre *O Código da*

³⁹ “O falar sobre Deus tem nos escritores a função de um auto-esclarecimento realista do ser humano acerca de suas possibilidades e esperanças e acerca dos enganos a que ele mesmo se submete.” (KUSCHEL, 1999, p. 217).

Vinci, de Dan Brown, que resultou em um artigo⁴⁰ no qual eu afirmei que várias publicações surgiram querendo mostrar que os argumentos usados pelo autor eram ou falhos ou impossíveis, esquecendo-se de que a obra pertence ao território da ficção e não da teologia.

Seguindo assim a linha dos estudos que buscam envolver teologia e literatura, principalmente quando tratam da mesma temática, tomei como referência Salma Ferraz (2006, p. 236), que afirma que:

Quando falamos em teopoética – estudos comparados entre teologia e literatura - podemos pensar que se trata de estudos pertinentes somente à personagem Deus. Mas o discurso crítico-literário, a reflexão teológica e literária desse ramo de estudos é extensivo a toda a Bíblia – *Velho e Novo Testamentos* e a todos os personagens bíblicos.

E esclarece sobre as prováveis origens da Teopoética:

[...] a idéia da Teopoética nasceu antes do cristianismo. Santo Agostinho não aceitava a Teopoética, era frontalmente contra a reinvenção e reinterpretação poética de textos sagrados da Bíblia efetivada pelos poetas de uma forma *mítica* ou *fabulosa*. O que Agostinho na realidade pretendia era “enterrar a teologia poética e mantê-la firmemente reprimida pelos próximos mil anos”. Segundo Cuppit, Agostinho não queria rivais, queria o monopólio da Teologia para si.

A idéia de estudar Deus através da literatura não é, portanto, nova. Mas, aqui utilizarei como marco temporal e histórico para essa linha de pesquisa, a difusão das idéias de Kuschel. O teólogo, em seu livro *Os Escritores e as Escrituras*, apresenta uma entrevista, feita em 15 de novembro de 1945, por dois escritores: Gottfried Benn e Reinhold Schneider, que deveriam responder à seguinte pergunta: “é papel da literatura tornar a vida melhor?” Os dois, na época escritores famosos, protagonizaram um verdadeiro duelo verbal, que mostrou duas formas totalmente diferentes de pensar a literatura. Benn é muito radical em suas colocações e embasa sua argumentação no fato de não considerar arte como cultura. Para ele:

O mundo do agente cultural constitui-se de húmus, de terra para jardim; ele processa, cultiva, expande; aponta para a arte, trata de trazê-la para perto, fazê-la transitar, institui cursos e currículos para ela; ele crê na história, é positivista. Quem produz arte (ao contrário) é estatisticamente um associal, não sabe quase nada sobre o antes dele nem sobre o depois dele; vive apenas para seu material interior, e é para ele que coleciona momentos dentro de si, e os empurra para dentro, empurra-os tão fundo, até que isso toque seu material, torne-o inquieto e obrigue-o a despejar. Quem produz arte não está interessado em divulgação, em um campo de ação, no aumento da recepção; ele não tem interesse em cultura. (BENN apud KUSCHEL, 1999, p. 15).

⁴⁰ GASPARI, Silvana de. Teologia e literatura em *O Código da Vinci* de Dan Brown. **Revista de Difusão Cultural**, Blumenau, ano 7, maio/ago. 2005.

É comum existirem relatos como os de Benn, ao longo da história da crítica literária, nos quais encontramos a arte criticando a religião e vice-versa. Isso pode ser observado desde a época dos Pais da Igreja.⁴¹ Essas críticas se resumiriam a alguns pontos principais como: a literatura é invenção humana, os poetas são mentirosos, a ética da literatura é recriminável, pois corrompe a juventude. E é a partir desses princípios que a literatura foi geralmente vista e julgada pela religião, pelo menos até o século XX. Mas, mesmo no século XXI, ainda é possível encontrar situações nas quais a religião se coloca como opositora e crítica da literatura. Bastaria voltarmos ao caso que citei anteriormente, a respeito do best-seller de Dan Brown, e teríamos uma comprovação disso. Mais atual ainda é a condenação da Igreja Católica em relação ao romance *Caim*, de José Saramago.⁴²

Retornando à entrevista reproduzida por Kuschel em seu livro, conhecemos, até este momento, um pouco da postura de Benn sobre arte e religião. Mas, e Schneider, o que nos diz sobre se a literatura deve tornar a vida melhor.

Para Schneider (apud KUSCHEL, 1999, p. 29), a literatura seria “a enunciação ou presentificação verbal de uma realidade interior que se eleva à condição de uma forma e se volta à sensibilidade”. Suas idéias retratam, muito claramente, as controvérsias de ser um poeta que crê: “não devemos esconder de nós mesmos que o cristianismo, a arte e a vida cristã são, eles mesmos, uma esfera do fracasso!”. (SCHNEIDER apud KUSCHEL, 1999, p. 29).

Mas será realmente verdade que a fé e a arte não podem caminhar juntas? Será que, para acreditar em Deus, no Deus de nossa infância, devemos negar a arte? Será ela má companheira da religião? Parece que tudo depende do enfoque que queremos dar à literatura e à sua relação com a religião. Aqui entra, então, segundo Kuschel, a Teopoética que busca ser

[...] não a procura por outra teologia, não a substituição do Deus de Jesus Cristo pelo dos diferentes poetas, mas a questão da *estilística de um discurso sobre Deus que seja atual e adequado*. (KUSCHEL, 1999, p. 31).

⁴¹ “Ainda mais antiga que a tradição da crítica estética à religião é a crítica religiosa à arte, já cultivada de forma veemente pelos Pais da Igreja, em seus primeiros séculos (Tertuliano, Agostinho, Jerônimo). No processo histórico, essa crítica cristalizou-se em uma série de *topoi*: a literatura, ao contrário da revelação cristã, não passa de uma duvidosa invenção humana; os poetas mentem. A representação de Deus e do homem na literatura é eticamente recriminável; por estar orientada pelos sentidos, ela corrompe a juventude, já que desperta e alimenta desejos baixos. E, de fato, até o século XX a literatura é vista freqüentemente como intromissão injuriosa na esfera religiosa, talvez até mesmo como blasfêmia contra a qual a religião institucionalizada precisa defender-se: não muito raramente, teólogos cristãos referiram-se a textos literários como ‘insolências piedosas’ (Karl Barth em crítica a Rilke), como um ‘panorama do mal’ (W. Grenzmann sobre a literatura do século XX).” (KUSCHEL, 1999, p. 23).

⁴² Em seu novo romance, *Caim*, José Saramago faz o protagonista viajar por várias passagens do *Antigo Testamento*. Interessante é a fórmula usada para que esta viagem aconteça: Caim dorme e acorda, repentinamente, em outra época ou situação histórica. O que o autor pretende parece já conhecido por seus leitores: questionar Deus em cada uma das decisões por ele tomada. Parece redundante dizer que a obra e seu autor foram fortemente criticados pela Igreja Católica.

Sob esse aspecto, ler um livro que possua elementos religiosos como conteúdo é, além de entretenimento, ter a possibilidade de analisar seu discurso em função e em comparação com a idéia que temos de Deus e suas implicações na humanidade.⁴³ O Deus que conhecemos quando criança passa a ser, este sim, um Deus fictício, pois é, em muitos casos, o Deus do impossível, que não cabe em nosso dia-a-dia de lutas e conflitos interiores. Diante disso, vários autores assumiram a postura de adotar Deus em sua literatura não como o velhinho bom, de barbas longas e que vive entre as nuvens, mas como reflexão sobre a vida, para que essa tenha sempre um sentido de esperança a ser conquistado pelo homem.⁴⁴ Kuschel cita ainda Hermann Hesse como um dos autores que assume essa nova dimensão de Deus ao afirmar: “Deus vive em mim, morre em mim, Deus sofre/ em meu peito, e isso é para mim uma meta suficiente./ Caminho ou descaminho, broto ou fruto,/ tudo é uno, tudo são nomes e só”.

Em outras palavras, formam-se nos escritores formas próprias de ser religioso, das quais as categorias clássicas não conseguem dar conta. Nem as categorias de integração a uma Igreja ou religião, nem as categorias da crítica moderna à religião são adequadas para apreender esse processo de fusão. (KUSCHEL, 1999, p. 215).

Assim como Kuschel, Tillich também tem uma visão mais aberta da teologia, o que faz com que ele seja chamado de o “teólogo da cultura”. Para ele, as formas profanas de manifestação cultural, entre elas a literatura, tornam-se vias de acesso para o sagrado. A partir disso, Tillich cria uma nova forma de ver a teologia que se chama Teologia da Cultura, que questiona a fé estreita e literal de muitos teólogos e escritores cristãos. Tillich passa a ser, com sua nova concepção teológica, um dos principais teólogos que embasam e dão corpo à Teopoética. Para ele:

A manifestação desse solo (o realmente real) e abismo do ser e do sentido cria o que a moderna Teologia chama de “experiência do numinoso” [...] A mesma experiência ocorre em conexão com a impressão que algumas pessoas, eventos históricos ou naturais, objetos, palavras, retratos, tons, sonhos produzem na alma humana, criando um sentimento do Sagrado [...] Nessas experiências, a religião vive a divina profundidade de nossa existência [...]. (TILLICH, 2004, p. 14)

⁴³ “Queiramos ou não, o religioso, na sua vertente judaico-cristã, permeia nossa cultura ocidental. Isso faz com que apareçam ciclicamente obras de conteúdo cristão, umas com finalidade apologética ou proselitista, outras de natureza crítica e até iconoclasta. Tampouco poderiam faltar as de teor literário, isto é, aquelas cuja finalidade principal, senão única, é a assinalada por Horácio: instruir e deleitar, ou, invertendo a seqüência, como prefere Northop Frye.” (ALCARAZ, 1998, p. 215).

⁴⁴ Muñoz Croveto (2007, p. 15) diz, em sua tese de doutorado intitulada “A sinfonia do sagrado em Castro Alves (Deus, Eros e a Mãe em “Os escravos”)", que: “Para dar forma a suas criações poéticas, Castro Alves mergulha nas profecias de Isaías e *Apocalipses*, nos lamentos dos *Salmos*, e nos relatos do *Gênesis*, do *Êxodo* e dos Evangelhos de *Mateus*, *Marcos*, *Lucas* e *João*.”

O que importaria neste momento seria, então, estabelecer que o diálogo entre literatura e teologia tenha por objetivo trazer à luz o mistério da existência humana:

Qual das duas vislumbrou-o mais a fundo? Quem analisou os abismos da existência humana de maneira mais exata? Quem descreveu seu mistério de forma mais adequada? Quem terá lançado o olhar mais isento por trás das máscaras, papéis e poses da existência dos homens e das mulheres? Quem levou o ser humano a confrontar-se de maneira mais drástica consigo mesmo? Thomas Mann, de forma lapidar, expressou a problemática do “ser humano como enigma”: “Todos vivemos e morremos em meio a um enigma, e a sensibilidade para isso podemos denominar religiosa, caso queiramos. (KUSCHEL, 1999, p. 228).

O pesquisador, ao levantar estas questões, não coloca teologia e literatura como ciências opostas, mas como auxiliares uma da outra. Isso é possível pelo fato de que, como o próprio Kuschel (1999) nos lembra através das palavras de Mann, o homem, desde suas origens, buscou entender o mistério de sua existência.

Deixando um pouco de lado a discussão que se volta para o entendimento do enigma da humanidade, aqui acredito ser interessante retroceder um pouco na história e perceber que, ao estudarmos a Reforma Protestante, é possível ver que esta também criou um paradigma que parecia afirmar estar Cristo contra a cultura, ou seja, qualquer gesto de fidelidade ou lealdade a uma cultura significaria sempre um conflito direto com Cristo. Esse princípio dificultou ainda mais o diálogo entre literatura e teologia e trouxe interpretações equivocadas sobre os objetivos e interesses literários. Hoje, contudo, até os herdeiros dessa teologia protestante vêem como premente a necessidade de um diálogo entre a vivência teológica e as realizações literárias,

[...] pois ambas se alimentam da memória mítica e dos sonhos utópicos que, hoje, tornam a vida minimamente suportável para milhões de homens e mulheres, povos inteiros, colocados na condição de proscritos (excluídos) das realizações socioeconômicas e políticas da modernidade ocidental. (DIAS, 2001, p. 36)

De volta ao presente, é possível intuir que a teologia contemporânea se deu conta da pouca relevância e da insuficiência que seu discurso, em alguns momentos, representa e começou a perceber a grandiosidade e a profundidade das grandes obras literárias: painéis fiéis da natureza humana; e descobriu que há coisas que só a literatura pode afirmar. A literatura torna-se quase que um arquivo da natureza humana, material precioso para as reflexões de cunho teológico.

Ao me deparar com estas posições, penso novamente nas palavras de Kuschel (1999, p. 225) que diz:

Ao ocupar-se dos textos literários e respeitar-lhes a autonomia, percebendo os critérios formais que os conformam, a teologia pode levar a sério um aspecto da literatura que lhe deve ser muito caro: é aguda nos textos literários a consciência de que não se dispõe do objeto de sua reflexão, em favor do qual presta testemunho.

A cumplicidade entre teologia e literatura faz-se cada vez mais evidente para que possamos buscar o entendimento da natureza humana e seus anseios.⁴⁵ Durante minhas leituras, no decorrer desta pesquisa, encontrei, em *O livro das religiões*, a reprodução de uma citação de Umberto Eco (apud GAARDER; HELLERN; NOTAKER, 2004, p. 13)⁴⁶ na qual ele se refere aos estudos da literatura e afirma acreditar que até os ginecologistas podem se apaixonar. É uma afirmação que pode nos embasar para podermos acreditar que não é a crença ou a fé que farão do texto literário maior ou menor em função a outros considerados leigos, mas sim o empenho do escritor/leitor que incorporará este texto ao seu momento e lugar históricos.

Mais uma vez é Kuschel (1999, p. 14) quem vem em nosso auxílio afirmando que:

As obras dos grandes representantes da “literatura cristã” trataram de refletir sobre a problematização da fé e expressar a experiência de fragmentação e insondabilidade da existência piedosa. E isso marca uma distinção profunda entre esses escritores e uma massa de leitores ligados à Igreja, que se limitou muitas vezes a apropriar-se de forma indevida dos autores, com o intuito de apenas confirmar as próprias convicções. A “literatura cristã” é melhor do que a fama que tem.

Muitos pesquisadores ainda destacam que a religião não só pode, mas deve conter aspectos intelectuais. Aquele que se diz crente, em geral, tem idéias definidas sobre como a humanidade e o mundo tiveram início, sobre seus deuses e sobre o sentido da vida. Essas idéias são normalmente expressas através de cerimônias religiosas, pela arte, e o mais importante: através da linguagem. É aí que entram as escrituras sagradas, as declarações de

⁴⁵ “O diálogo, e diria mais, uma certa cumplicidade entre a vivência teológica e as realizações da literatura (nas suas diferentes formas de expressão: o romance, a poesia, o teatro, o cinema) se torna cada vez mais importante e urgente para a teologia (e os que dela dependem como as Igrejas e suas múltiplas manifestações pastorais)...”. (DIAS, 2001, p. 36).

⁴⁶ “Ele (Brecht) sentencia: quem se torna religioso deixa de ser levado a sério como artista.” (KUSCHEL, 1999, p. 22).

credo, as doutrinas e os mitos. No momento em que o crente descreve suas crenças, o que ele faz é criar textos que, muitas vezes, são pura expressão literária.⁴⁷ A *Bíblia*⁴⁸, por exemplo, é o livro mais lido do mundo e já foi demonstrado por muitos pesquisadores ser uma das narrativas que mais influencia ou influenciou na criação literária, mesmo quando não se fala de livros cristãos.

Apesar da definição “literatura cristã” estar, na maioria dos casos, vinculada à suposta verdade veiculada somente pela *Bíblia*, ela também tem expressão através de várias manifestações literárias, de biografias e autobiografias de personagens bíblicos, de contos de autores ocidentais que não tem nada a ver com os livros canônicos, mas que têm o cristianismo como ideologia de fundo, de poesias que são verdadeiras formas de transcendência a partir do sagrado.⁴⁹ Essa constatação traz mais à tona a questão da literatura enquanto instrumento de observação da cultura social como um todo.

É aí que retornamos ao fato de que muito da crítica feita pela literatura em relação à religião cristã baseia-se principalmente no fato de que a literatura deve ser algo desvinculado dos dogmas religiosos, para que assim possa ser verdadeiramente expressão da transcendência do ser. É sob esse aspecto que parece possível sugerir que exista certa rivalidade entre a religião e a literatura, pois ambas sempre procuraram responder aos anseios do ser humano em sua busca pelo sentido da vida, problema visto como transcendental por ambas. É também a partir desse ponto de vista que podemos dizer que há um “coabitar” da literatura e da teologia, ou seja, as duas quase que ocupam o mesmo espaço na relação com o ser humano, guardadas, evidentemente, suas características próprias. Isso pelo fato de que não se pode negar que a *Bíblia* seja um apanhado de narrações, baseadas em símbolos, com estrutura claramente literária. Não era Jesus, na verdade, um grande contador de histórias? O

⁴⁷ Julia Kristeva afirma, em seu livro *Bisogno di credere. Un punto di vista laico*, que é uma forte necessidade de identificação com o Pai que fundamenta toda a necessidade de crer que acompanha o indivíduo durante toda a sua vida.

⁴⁸ “Mesmo Blake, que avançou mais do que ninguém em sua época na identificação da religião com a criatividade humana, não chamava a *Bíblia* de obra literária; ele dizia que ‘o Antigo e o Novo Testamento são o Grande Código da arte’.” (FRYE, 2004, p. 15).

⁴⁹ Como exemplo disso, podemos pensar na *Legenda Áurea*. O livro em questão é uma coleção de histórias de vidas de santos, escritas em latim, por Jacopo de Varezze. A compilação teve início em 1260 e encerrou-se em 1298, com a morte do autor. Foi durante a Idade Média que Varezze quis escrever uma obra sem precedentes: narrar a história de 180 santos mais conhecidos de sua época. A obra foi escrita em latim e tinha um objetivo claro: o clero precisava de leitura acessível, que lhe auxiliasse em suas pregações, apresentando exemplos de vida que corriam de boca em boca somente através da tradição popular. O resultado de tal iniciativa foi surpreendente, pois, em poucos anos, a obra se tornou, juntamente com a *Bíblia*, o livro mais copiado, mais lido, mais escutado, mais comentado e mais parafraseado em todos os países cristãos. O livro, que foi reproduzido em mais de 10 mil manuscritos, narra as incríveis e maravilhosas histórias dos santos, seus milagres e martírios, indo desde o início do cristianismo até meados da Idade Média. O material era recolhido tanto em fontes eruditas como em textos apócrifos e tradições orais.

que é isso senão literatura?⁵⁰

Neste ponto, gostaria de voltar a Dante Alighieri, que não só declarou ter tido a *Bíblia* como uma das fontes principais para seu trabalho como também, sua *Divina Comédia*, teve, e tem, grande presença no pensamento cristão, principalmente com suas imagens do além. Tendo esse autor como exemplo, será, então, realmente verdade que a fé e a arte não podem coexistir literariamente? Mais que isso, discorro e reflito sobre o corpus deste trabalho. Se algum dos textos representa a verdade, não é a questão que me propus abordar. O que se me apresenta é a beleza e o poder dessas imagens, que incendiaram o imaginário popular durante séculos, culminando em sua expressão poética de maior destaque com Dante e sua *Divian Comédia*. Para este autor, a fé se transforma em um potente material construtivo para a arte, que se colocou diante dele. Seria a possibilidade de erguer um monumento artístico, talvez mais duradouro que o bronze, que se proporia em ser uma das maiores obras de seu tempo. Dante nos faz observar que a idéia de que a obra sirva à fé deva ser vista de outra forma, ou melhor, ao contrário, devemos entender que a fé sirva à obra para que esta encontre sua plenitude.

A *Divina Comédia* pode ser entendida, de tal forma, como a descrição da conquista da fé partindo-se dela mesma. Cada canto do poema é uma progressão fiel aos preceitos de fé, que parece crescer em concordância com a obra. Sem as manifestações de fé das quais Dante tinha conhecimento, não se poderia chegar à narrativa final de seu poema. E, sem alcançar a beleza, a tentativa de escrever a *Divina Comédia* seria vã. O que se pode deduzir disso é que para ser um grande poeta é preciso acreditar e ser acreditado. A beleza da obra em Dante dá sentido à existência e até mesmo às suas próprias convicções morais e filosóficas, vinculadas às questões de fé conhecidas no seu tempo.

Harold Bloom, em seu livro intitulado *Abaixo as Verdades Sagradas*, afirma que a poesia e a crença (ou o sagrado) caminham juntas, mas ao mesmo tempo separadas, norteadas sempre pelos limites de uma suposta verdade. Ele ainda afirma que, mesmo limitadas pelo valor da verdade e do sentido, encontram-se apartadas tanto de um quanto do outro, considerando-se o sagrado.

⁵⁰ “Uma primeira leitura do AT já é suficiente para mostrar que, com poucas exceções, aqui se usa uma elevada *linguagem literária*, concreta, imaginosa, simples, de grande expressividade. A análise estilística confirma e reforça esta impressão, demonstrando a consciência literária dos autores, a sua liberdade no uso das fórmulas, a sua intenção na composição formal ou dinâmica, etc. Este fato, que pode desagradar a certos professores, deve ser levado em consideração. Parece, contudo, que a palavra *poética*, com sua plenitude, a sua intensidade e a sua força evocativa seja mais conforme à palavra de Deus e ao influxo do espírito.” (SCHREINER, 1978, p. 24).

Um exemplo interessante disso é que podemos constatar que foram os poetas e os artistas plásticos que deram forma, na maioria das vezes, à imagem do diabo. Durante a Renascença italiana, por exemplo, foram os pintores que se dedicaram a representar temas que estavam associados ao demônio, à perda do paraíso, à queda dos anjos, ao juízo final. A Dante e Milton pode-se atribuir a construção das principais epopéias do Cristianismo: o primeiro organizando o mundo após a morte, dividindo-o em Inferno, Purgatório e Paraíso; e o segundo explicando o porquê da expulsão do Jardim do Éden e a culpa que consome eternamente a humanidade.⁵¹

Estes exemplos me levam a acreditar que o sagrado não possui uma única forma, mas se molda de acordo com a realidade e o meio em que está inserido ou em que costuma operar. Deste ponto de vista, não importa somente observar e identificar a gênese destes elementos sagrados, o que vale é identificá-los e aclará-los a partir dos problemas fundamentais da humanidade.

No campo da literatura o encontro entre beleza e sacralidade, preservada a especificidade de cada uma, pode resultar em parcerias admiráveis. Como parte das Humanidades, ambas têm muito a contribuir para a realização do ser humano, que não se satisfaz com as belezas efêmeras da mídia e que não se sente à vontade na camisa de força imposta pelas religiões. O sacro-religioso e o belo-artístico, convocados pelo poético-literário, oferecem aos homens e mulheres “pós-modernos”, desiludidos com as promessas do deus-mercado e de outras divindades minúsculas, uma pregustação da Felicidade, principal justificativa e objetivo mor tanto da Religião quanto da Literatura. (ALCARAZ, 2005b, p. 187).

É por isso que não me parece possível pensar em obras literárias que sejam mais ou menos teológicas, e sim em obras literárias que tenham uma característica marcante por veicularem construções teológicas pertinentes, principalmente vinculadas ao tema religioso/teológico.

⁵¹ “Ao se perceber a época da publicação da *Divina Comédia* (entre 1305 e 1318) de Dante Alighieri e do *Paraíso Perdido* (1667) de John Milton, torna-se possível alinhar o pensamento ao de Jean Delumeau, que afirma ‘Assim, contrariamente ao que acreditaram Stendhal e muitos outros depois dele, foi no começo da Idade Moderna e não na Idade Média que o inferno, seus habitantes e seus seguidores mais monopolizaram a imaginação dos homens do Ocidente’. (2001, p.247). Nenhuma descrição acerca do Diabo encontra maior repercussão que a de Dante e a de Milton na história literária. Donos de uma assombrosa habilidade, os dois escritores são capazes de dar forma àquilo que não se vê, traçam o perfil de um ser sem rosto, condenado à exclusão e pai de toda maldade existente; o primeiro dá prioridade à descrição da moradia do Senhor das Trevas, enquanto o segundo se detém na ‘personalidade’ do Enganador. Se, de fato, o Diabo possui uma feição, pelo menos no imaginário, ele deve isso, em partes, aos dois poetas que o consagraram em suas respectivas obras; a outra contribuição é fornecida pela iconografia que, apropriada de imagens e símbolos oriundos do paganismo, projeta diferentes formas para o príncipe das trevas... Esses dois textos de caráter fundador emprestarão a produções posteriores muito do conteúdo desenvolvido dentro deles. Ao se ler a teoria sobre o gótico, por exemplo, alguns autores mencionam Milton como um dos predecessores do gênero.” (MENON, 2008, p. 219, 221).

No caso específico desta pesquisa, o diálogo com a literatura seria uma forma de criar um enfrentamento direto da realidade que nos cerca com os mitos que nos acompanham ao longo de nossa história como humanidade. A teologia e a literatura poderiam ser tidas como ciências críticas, que buscariam analisar as narrativas cristãs que foram incorporadas à nossa cultura.

Mas faz-se importante observar que embora a literatura apresente uma grande possibilidade de leitura da realidade, a teologia, em muitos momentos se esquivou deste diálogo, e vice-versa. Mesmo assim, é preciso defender uma crítica bíblica⁵² que vise à transformação, que entenda o impacto dessa obra na nossa cultura ocidental. Esta crítica teria a sua disposição vários recursos do pensamento contemporâneo como: linguagem, epistemologia, método, questões políticas, gênero, sexualidade e, finalmente, religião. E é bom também lembrar que nenhuma leitura, inclusive a que é feita em caráter científico, escapa das intrincadas matrizes do poder, já que não há uma leitura que possa ser considerada “inocente”, ou seja, isenta de qualquer cunho ideológico.

É por isso que não se pode afirmar que exista uma ciência absoluta, como vimos, ao longo do tempo, a teologia sendo entendida. A religião⁵³, ao avançar teológica e filosoficamente, busca confirmar uma crença no absoluto, reforçar a fé em uma força única e criadora que precede a matéria. Isso equivaleria a dizer que, contrariamente à ciência, a religião não avança para chegar à verdade, mas para confirmar sua verdade, eleita já de antemão.

Porém, mesmo tendo a religião uma forma diferente de encarar a verdade, isso não significa que ela só possa existir em oposição à ciência ou às artes. E a Teopoética é um exemplo disso, mostrando-nos que a religião, a teologia e a literatura têm muito em comum, podendo dialogar e interagir de forma a enriquecer o mundo com suas indagações.

Além disso, é necessário perceber que a imagem de Deus não se construiu somente em função de um contexto sócio-cultural-religioso, mas é também fruto da imaginação de quem o descreveu. Magalhães (1997, p. 17), falando a respeito desta construção, observa que: “Deus, assim, não é somente criador, mas criatura, não somente

⁵² “Sempre houve duas direções na erudição bíblica: a crítica e a tradicional, embora muitas vezes elas tenham se confundido. A abordagem crítica estabelece o texto e estuda o pano de fundo histórico e cultural; a tradicional o interpreta dentro do consenso de autoridades teológicas e eclesiásticas sobre seu significado.” (FRYE, 2004, p. 16).

⁵³ “Os romanos foram os primeiros a usar a palavra religião. Chamavam *religio* o dever de fidelidade ao Estado. O cidadão romano devia comportar-se religiosamente – com lealdade ao Estado e às autoridades. Como no Império romano o Estado era religioso, a relação entre Estado e Religião aconteceu naturalmente.” (CHIAVENATO, 2006, p. 11).

origem, mas também produto final, não somente autor, mas personagem.”

Ferraz (2003) nos afirma ainda que este Deus cristão, ou seja, o mesmo Deus que habita ou habitou a literatura dita cristã, fascinou grandes autores como: Nietzsche, Heidegger, Dante, Dostoievski. Se ele os fascinou por que não nos fascinar também? É possível ler Deus literariamente, sem lhe conferir nenhum enfoque religioso.

Miles (1997, p. 15) diz que no “Ocidente, Deus é mais que um nome familiar; ele é, queira-se ou não, um membro virtual da família ocidental.”

Vinícius Mariano de Carvalho (2001, p. 52-53), ao falar de Deus e das referências feitas a ele lembra Derrida:

Diz Derrida sobre como as palavras podem referir-se a Deus e ao mistério: Elas (as palavras) nomeiam Deus, falam dele, falam-no, falam-lhe, deixam-no falar em si, deixam-se levar por ele, (se) fazem referência àquilo mesmo que o nome supõe nomear para além dele mesmo, o nomeável além do nome, o nomeável inomeável. Como se fosse preciso ao mesmo tempo salvar o nome e tudo salvar, exceto o nome, salvo o nome, como se fosse preciso perder o nome para salvar aquilo que porta o nome, ou aquilo na direção do qual se dirige por meio do nome. Mas perder o nome não é incriminá-lo, destruí-lo ou feri-lo. Pelo contrário, é simplesmente respeitá-lo: como nome. Isso quer dizer pronunciá-lo, o que equivale a atravessá-lo na direção do outro, que ele nomeia e que o porta. Pronunciá-lo sem pronunciá-lo. Esquecê-lo, chamando-o, (se) lembrando-o, o que equivale a chamar o outro ou dele se lembrar.

Ou seja, o nome de Deus está diretamente ligado à relação do humano com o sagrado. Para procurar entender este fato, volto a Tillich (2002), onde encontramos uma afirmação em que o teólogo diz que a fé seria inexistente sem a razão, ou seja, a fé deve ser entendida como o ato através do qual a razão extrapola suas fronteiras. A razão só seria capaz de ultrapassar seus limites através da fé. E a fé e a razão, segundo as palavras de Derrida (2000), seriam representadas pela fala, ou melhor, pela palavra, palavra que se concretiza no outro.

Seguem nesta direção os que afirmam ser Deus de todos e, conseqüentemente, não pertencer a ninguém exclusivamente. Se acreditarmos que Deus seja uma figura que está além da razão e que não tem um “dono” específico, nós o tiramos das mãos do poder, tanto religioso como político-econômico, e o colocamos na rua, para que todos possam ter acesso a ele, podendo amá-lo ou odiá-lo, de acordo com sua vontade e não segundo cânones pré-estabelecidos pelas diversas religiões.

A encarnação de Deus é vista como o ato que institui o cristianismo, é o Deus-homem, que se cria no momento em que Deus se separa do sagrado para fazer parte do mundo. Agora ele é um Deus que se submete às leis da natureza, decompõe-se com o tempo.

Nasce, cresce e morre. É através deste Deus humanizado que o cristão espera a redenção, através da encarnação de Cristo e da crença de que, no futuro, ela, esta redenção, será totalmente realizada. Isso equivaleria a dizer que o homem, a partir desse momento, passou a ter sua realidade diretamente ligada à realidade de Deus. É a necessidade de identificação com este Deus que fundamenta a necessidade de crer, que acompanha o homem durante toda sua trajetória histórica. Para este homem, só haveria uma razão de se estar sobre a terra: o desejo de acreditar no divino e não aspirar a alcançá-lo ou a igualar-se a ele.

É também por esse fato que, há dois mil anos, a *Bíblia* vem sendo estudada, nos seus mais variados aspectos. Por esse motivo, a igreja cristã, ou seja, a igreja que foi fundada a partir dos princípios do cristianismo⁵⁴, em seu início, precisou estabelecer critérios para definir quais escrituras deveriam ser consideradas autorizadas e quais não fariam parte do cânone. Foram estabelecidos, na época, três critérios para esta seleção: a escritura deveria ter sido redigida por um apóstolo, ou por um discípulo mais próximo dele; o conteúdo ali apresentado teria que estar em concordância com a proclamação de Jesus como Filho de Deus; e, deveria ser um texto que tivesse sido utilizado pela maioria das igrejas antigas. Esclareço que, aqui, falo de textos bíblicos não fazendo referência só aos canônicos, mas também fazendo alusão àqueles que não foram selecionados para integrar o cânone, por não considerar que o critério de seleção tenha levado em consideração o valor literário dos textos em questão.⁵⁵

⁵⁴ “O Concílio de Nicéia, no qual se enfrentaram as principais correntes teológicas, teve um significado político que não se pode perder de vista, por ter sido o primeiro ato visível e relevante de um processo que duraria séculos e que daria ao imperador o papel de defensor da ortodoxia católica, ou seja, da verdade revelada por Deus e ensinada pelo magistério da Igreja Católica, que foi justamente quem reconheceu uma espécie de primato moral do bispo de Roma: o termo *ortodoxia*, derivado do grego, significa opinião direta, assim como *católico* significa, sempre do grego, universal. É claro que, desde aquele momento, ou seja, de quando se identificou uma doutrina proposta como verdade e um concílio como fonte de autoridade da Igreja, se pôde falar também de heresia, ou seja, de doutrinas que se opunham à verdade e à autoridade.” (PICCINNI, 2004, p. 11).

⁵⁵ “Mas a Antigüidade nos legou ainda outros escritos: de um lado, os dos Profetas e, de outro, os dos sábios. Da atividade dos Profetas, falam-nos certos livros históricos e as coletâneas de oráculos proféticos. Esses livros e coletâneas eram lidos em círculos particulares. Eram recordados e citados em ocasiões adequadas. Mas foram os fariseus os que primeiro conseguiram, no início do século II, que essas obras fossem admitidas oficialmente no serviço divino das sinagogas, naturalmente em posição inferior à da Torah. Nem sempre era possível harmonizar suas palavras com o conteúdo da Torah, e a violenta polêmica surgida ocasionalmente não as recomendava aos sacerdotes. Mas estas ameaças e promessas proféticas favoreciam interpretações e cálculos cronológicos de natureza apocalíptica nem sempre de acordo com a época, mas que, mesmo assim, deram origem a muitos choques com o poder estrangeiro na época dos Selêucidas e romanos. Todavia suas exortações pastorais, suas ameaças de castigo – cujo cumprimento os judeus viam, desde a época de Ageu e Zacarias, nas catástrofes de 722 e 586 – e suas promessas – cujo cumprimento era esperado por amplos setores do povo, com intensidade variável – apontavam para além do presente, na medida em que, de um lado, dirigiam o olhar de volta aos gloriosos reinados de Davi e Salomão, e, do outro, abriam as portas a um futuro que prometia uma estúpida e eterna era de prosperidade, garantida pela fidelidade de Javé.” (ROST, 2004, p. 42-43).

Resumidamente, seria possível dizer que a primeira iniciativa para a canonização dos textos bíblicos aconteceu já no reinado de Josias, em 621 antes de Cristo, com o compromisso que o rei assumiu perante o livro de Deuteronômio. Mas é só no século I depois de Cristo que o povo judeu se viu diante da necessidade de estabelecer um limite entre os livros julgados “de inspiração divina” e os que surgiam desordenadamente nos diversos grupos religiosos da época, inclusive o cristianismo, e que exerciam grande influência sobre o povo, necessidade condicionada pela doutrina da fé e não por parâmetros literários.

O cânone religioso é formado por textos considerados sagrados pela igreja cristã oficial. São textos vistos como de inspiração sagrada. Para a formação do cânone bíblico, foram organizados debates entre os líderes religiosos e foram definidos critérios, que norteariam a seleção dos livros que integrariam a *Bíblia*. Mas, a certa altura desse processo, o cânone foi fechado e novos textos não puderam mais ser integrados à *Bíblia*. Já em relação ao cânone literário, apesar da idéia ser derivada do cânone religioso, há certa flexibilidade, ou seja, o cânone literário é mais aberto, e está continuamente sendo acrescido ou diminuído. Apesar dos critérios de inclusão no cânone literário estarem sempre sendo discutidos, é inegável que este tipo de classificação seja dinâmica. Outra divergência entre os dois cânones estaria no fato de que a seleção de textos, que compõem o cânone literário, não se faz por uma elite que se reúne e decide o destino dos textos ali apresentados. Tal cânone, geralmente, se estabelece dentro de um contexto institucional, escolar ou acadêmico. Este contexto define o valor de certas obras literárias através da inclusão delas no currículo, o que lhes conferiria um caráter de preservação e perpetuação ao longo da história. Este seria um assunto que envolveria uma discussão muito maior do que a que estou estabelecendo aqui, mas acredito não ser este nem o momento nem o lugar para que isso se evidencie.

Bloom (1995, p. 13), em seu livro *O cânone ocidental*, reproduz uma afirmação de Kermode que me parece muito pertinente dentro desse contexto:

Os cânones, que negam a distinção entre conhecimento e opinião, que são instrumentos de sobrevivência feitos para resistir ao tempo, não à razão, são evidentemente desconstrutíveis; se as pessoas acham que não deve haver tais coisas, podem muito bem encontrar os meios para destruí-las. A defesa delas não pode mais ser empreendida por um poder institucional central; não podem mais ser compulsórias, embora seja difícil ver como a operação normal de instituições cultas, incluindo o recrutamento, pode passar sem elas.

Para Alter e Kermode (1997), há ainda meios de se destruir o cânone, estando este processo hoje já bem adiantado. Mas por que destruir o cânone?

Na verdade, não é bem isso. O que busco não é a destruição do cânone, mas uma abordagem diferente. Ou seja, o cânone, segundo o ponto de vista defendido por mim é o mesmo defendido por Bloom (1995, p. 25):

O Cânone, assim que o tomemos como a relação de um leitor e escritor individuais com o que se preservou do que se escreveu, e nos esqueçamos dele como uma lista de livros de estudo obrigatório, será visto como idêntico à Arte da Memória, não ao sentido religioso do termo.

Atentando à origem da palavra, temos que *Cânon* é um termo grego-latino que foi utilizado para definir a lista dos livros revelados. É derivado do semita *cana* (*Kaneh*, em hebraico) que significa: vara delgada que, por ser fina e reta, podia servir para medir. Por isso, *cânon* significa “vara de medir”. Figuradamente, a palavra passou a significar o que serve como norma, tendo sua origem no cristianismo e não no judaísmo. A *Bíblia* judaica, o cânone do *Antigo Testamento*, consta de 24 livros e engloba as obras escritas até 445 a.C., tempo de Esdras. Este ano marca a data em que, para os judeus, foram concluídas as revelações divinas.

Porém o cânone, palavra de origem religiosa, passou a significar uma escolha entre tantos textos que lutam entre si pela sua sobrevivência.⁵⁶ Esta escolha é feita, geralmente, “por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica, ou, como eu faço, por autores que vieram depois e se sentem escolhidos por determinadas figuras ancestrais.” (BLOOM, 1995, p. 28). O que se observa, ainda seguindo a perspectiva de Bloom, é que toda obra literária considerada original acaba se tornando canônica.⁵⁷ Mas deve-se considerar que é através da força poética que um autor é admitido no cânone. O que acaba entrando em questão é a mortalidade ou imortalidade da obra:

Onde se tornaram canônicas, elas sobreviveram a uma imensa luta nas relações sociais, mas essas relações muito pouco têm a ver com luta de classes. Os valores estéticos emanam da luta entre textos: no leitor, na linguagem, na sala de aula, nas discussões dentro de uma sociedade. (BLOOM, 1995, p. 44).

⁵⁶ “A distinção feita por Antonio Candido aproxima-se daquela feita por Even-Zohar entre sistema canonizado e não canonizado, o primeiro preocupado em evoluir renovando-se, ao passo que o último tenderia a ser menos receptivo à mudança, pendendo para o que ele chama de petrificação, ou seja, a utilização de fórmulas já consagradas em busca de uma mais fácil aceitação por um público menos exigente.” (OLIVEIRA, 1996, p. 69).

⁵⁷ “Se os cânones literários são produtos apenas de interesses de classe, sociais, de gênero sexuais e nacionais, presumem-se que o mesmo deveria aplicar-se a todas as outras tradições estéticas, incluindo a música e as artes visuais.” (BLOOM, 1995, p. 500).

É possível, segundo esta sucinta reflexão, afirmar que, pela história, a canonicidade, que é um conceito, em princípio, religioso e ligado à natureza religiosa dos textos, não tem muito sentido, se não o de avaliar o significado que, na linha do tempo, a história atribuiu a essas obras. Mas, todas as fontes disponíveis, sejam elas canônicas ou apócrifas, pensando especificamente nesta pesquisa, têm o mesmo peso quando se trata de pesquisar e indagar sobre as raízes do judaísmo e do cristianismo antigos. É a partir dessa perspectiva que elegi os textos apócrifos de Enoque e Isaías como representantes autênticos de uma literatura apocalíptica, que permeou o imaginário cristão do mundo ocidental até pelo menos o final da Idade Média, considerando-os válidos por seu valor estético e por sua sobrevivência por, pelo menos, vinte séculos.

O conceito de canônico e seu correspondente negativo de apócrifo posso dizer, retomando o exposto, que derivam de uma combinação de dois critérios fundamentais: o de inspiração divina das Escrituras (critério criado pela igreja) e o de autenticidade (critério levado em conta pela crítica literária). Trata-se de duas noções que provêm de tradições culturais diferentes. A noção de autenticidade nasceu no âmbito grego, mais exatamente nas bibliotecas das cidades helenísticas. Os filólogos de Alexandria, de Pérgamo ou de Antioquia recolhiam livros provenientes de todo o Mediterrâneo, os copiavam e os catalogavam com base em critérios estabelecidos por eles em relação à autoria. Em função disso, é que foram elaborados critérios para distinguir os livros autênticos das “cópias”, dos “falsos” ou dos “bastardos”.

Os livros de inspiração divina seriam considerados, segundo a classificação acima, de “sagrados”. Sagrado tem origem indo-européia e significa separado. Mas a sacralidade não é uma condição espiritual ou moral, é uma qualidade inerente

[...] ao que tem relação e contato com potências que o homem, não podendo dominar, percebe como superiores a si mesmo, e, como tais, atribuíveis a uma dimensão, em seguida denominada “divina”, considerada “separada” e “outra” com relação ao mundo humano. (GALIMBERTI, 2003, p. 11).

O homem, ao mesmo tempo em que é atraído por este sagrado, teme aproximar-se dele e, por isso, mantém-se afastado. Pode-se dizer que a oposição que se faz entre o sacro e o profano corresponderiam a uma oposição entre puro e impuro, que delimitaria as esferas do mal, o que seria propício à criação de esquemas de ordem apoiados sobre pólos opostos: o positivo e o negativo. E a literatura foi enquadrada nessa bipolaridade durante muito tempo, passando a ser classificada em sacra e profana, canônica e apócrifa.

Nesta separação entre o mundo sagrado e o mundo profano é que seriam criados os pré-requisitos para a formação de algumas configurações divinas mais definidas. Neste sentido, a humanidade se sentiria como que submersa em uma atmosfera mítico-religiosa, que geralmente a rodeia e ao mundo na qual ela vive e existe. Este seria o princípio e, muitas vezes o impulso, para que ela fizesse surgir dali o deus ou o demônio.

Otto sustentou que em todo o curso da história humana os seres têm tido encontros com o sagrado. São acontecimentos estranhos e misteriosos, sempre com um profundo impacto emocional sobre aqueles que os experimentam. (ELKINS, 1998, p. 68).

Neste sentido, para Dante sua viagem era profecia tanto quanto para os profetas do Antigo Testamento era sagrada, por isso “talvez possamos dizer que Dante inventou nossa idéia moderna de canônico.” (BLOOM, 1995, p. 27).

Mas Dante é só um dos famosos viajantes/narradores do além conhecidos ao longo da história. Quem seriam os outros e o que estaria por trás desta concepção literária? Isto é o que veremos no próximo capítulo.

3 VIAGENS, VIAJANTES E SUAS HISTÓRIAS

A arte de viajar é uma arte de admirar, uma arte de amar. É ir em peregrinação, participando intensamente de coisas, de fatos, de vidas com as quais nos correspondemos desde sempre e para sempre. Da crônica “Uma hora em San Gimignano”. (MEIRELES, 1998, p. V).

O mito permite ao homem suspender-se acima de suas capacidades cotidianas, podendo ter visões do futuro ou de coisas inimagináveis enquanto realidade. Tanto que, para muitos estudiosos, há, de forma geral, duas possibilidades de o homem se comunicar ao longo de sua trajetória histórica: uma delas é através da linguagem racional, a outra é pelo mito.

Utilizo mito aqui como nos apresenta Rollo May (1993, p. 3), “um modo de dar sentido a um mundo sem sentido”. É o mito tão poderoso em nossas existências que se torna capaz de explicar e unir as maiores contradições da vida como o consciente e o inconsciente, o passado e o presente, o coletivo e o individual. Todos esses elementos podem ser organizados em uma única narrativa, sendo transmitida por gerações.

Muito interessante é observar que o mito, enquanto forma de pensamento imaginativo e criativo, não muda nem é abolido com o crescimento social e tecnológico. Exemplo disso é que os mitos indígenas australianos podem ser tão sugestivos e sofisticados para nós como os nossos para os australianos.

A literatura pode ser interpretada como um campo muito fértil para a propagação do mito, pois ela se encontra no limite dos saberes, já que tem como elementos constitutivos: a crítica e a estética, os juízos de valor e a simbologia, a história e a ficção, a ciência e a poesia, tornando-se um instrumento poderoso para que o homem entenda seu próprio mundo e a si mesmo.

Mesmo que muitos dos que se autodenominam “homens modernos” se sintam incomodados ao ouvir a palavra mito⁵⁸, pois se acostumaram a pensar a vida a partir de um modo, segundo eles, racional, acredito ser esse um elemento de suma importância para que possamos compreender a realidade, já que a racionalidade sozinha não consegue interpretar e explicar totalmente o mundo no qual estamos inseridos. Dessa forma, posso sugerir que há a possibilidade de se entender as coisas a partir de outras racionalidades, mas posso também

⁵⁸ Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, diz estar a nossa era curvada sobre o extermínio do mito. E o homem, sem mitos, continua sedento de encontrar suas raízes, estejam elas onde estiverem.

dizer que há lugar para o mito, para o sonho, para a simbologia, para a metáfora, para a poesia e para muitas outras questões que envolvam a perspectiva espiritual. É a partir desse conceito que cada povo constrói ou herda um imaginário próprio. E é nesse imaginário que estão presentes as mais importantes configurações e representações da sociedade e da cultura desse povo⁵⁹. Essas colocações acabam nos levando a Cassirer (1972, p. 21) quando este afirma que:

Assim, tanto o saber, como o mito, a linguagem e a arte, foram reduzidos a uma espécie de ficção, que se recomenda por uma utilidade prática, mas à qual não podemos aplicar a rigorosa medida da verdade, se quisermos evitar que se dilua no nada.

Dessa forma interpretado, o mito deve ser visto como um fato e não como um dado a respeito da existência humana. É um fato que pertence ao mundo que o homem construiu e no qual ainda vive.

Da mesma forma que um deus é uma metáfora que identifica uma personalidade com um elemento da natureza, mitos solares, ou estelares, ou da vegetação podem sugerir uma forma primitiva de ciência. Mas o interesse real do mito é o de traçar uma circunferência em torno de uma comunidade humana e olhar ali dentro para aquela comunidade; não é o de indagar sobre as operações da natureza. (FRYE, 2004, p. 63).

Olhando de tal maneira, sem querer envolver nenhum discurso religioso de defesa desta ou daquela doutrina, é possível dizer que a realidade do homem está diretamente ligada à realidade de Deus, principalmente quando entra em cena o mito.

Na separação entre o mundo do “sagrado” e o do “profano” cria-se o pré-requisito para a formação de algumas configurações divinas definidas. O eu sente-se como que submerso em uma atmosfera mítico-religiosa, que quase sempre o rodeia e na qual vive e existe: doravante só lhe falta um impulso, um motivo especial, para que dela surja o deus ou o demônio. (CASSIRER, 1972, p. 89).

⁵⁹ “O valor de semelhantes observações (que se referem a diferentes formas de salvação e adoração) para a história geral das religiões consiste antes de tudo no aparecimento de um conceito dinâmico da divindade, que substitui os conceitos estáticos com que antes se costumava operar, isto é, o deus ou demônio já não é meramente descrito de acordo com sua natureza e significado, mas também é rastreada a lei de sua formação. O intuito é espreitar sua gênese na consciência mítico-religiosa, com o fito de assinalar a hora exata de seu nascimento. Se a ciência empírica se defronta com questões desta espécie nos domínios da pesquisa etnológica e histórico-religiosa, ninguém poderá negar à filosofia o direito de trabalhar em seu meio e procurar iluminá-los, a partir do ponto de vista de seus próprios problemas fundamentais.” (CASSIRER, 1972, p. 40).

O mito teria, visto por este prisma, dois aspectos paralelos enquanto história: de um lado seria poético ao ser recriado pela literatura e por outro teria uma função social. Mas acredito que, em nenhuma das duas funções, ele possa ser considerado como uma representação do real. Já a poesia é expressão universal de um acontecimento. E este universal pode ser veiculado pelo mito, que é uma forma de narrativa histórica. Um mito não poderia de tal forma ser visto como um documento histórico, que retrate verdades ou mentiras, mas como uma narrativa que tem sua verdade “guardada” dentro de sua estrutura.

O mito pode ser interpretado também como um símbolo que, através da linguagem, relata uma seqüência de fatos que tiveram uma origem independente do movimento no tempo e no espaço. Ou seja, o mito independe do deslocamento espacial ou temporal para existir, mas se vincula a acontecimentos baseados na realidade. “A criação de mitos tem, por sua vez, uma qualidade a que Lévi-Strauss chama de bricolagem, um ajuntar de partes e pedaços de tudo aquilo que chegue à mão.” (FRYE, 2004, p. 20). O mito é a palavra autorizada pelo homem e que, por isso, se impõe, por seu prestígio, para falar de questões legendárias, de origens, meios e fins.

De tal maneira, mais do que nunca, é necessário saber distinguir mito de religião, para evitar a confusão que algumas vezes surge, quando se fala, por exemplo, de mito judaico-cristão. Mito representa a busca da origem, a recuperação das raízes. Já religião teria como missão o anúncio da redenção, através da esperança e da fé no que há de vir, divulgando a idéia do divino. O mito se encerra no momento em que começa a religião.

Os mitos contam fatos extraordinários, onde há a intervenção de certos atores de índole sobre-humana. Estes personagens que, em geral, possuem características sobrenaturais, não conhecem a fragilidade, a desilusão nem a perda total que fazem parte da natureza humana. Assim, à medida que a literatura vai se desenvolvendo, as lendas e contos populares começam a fazer parte de sua matéria-prima. Dante e Milton, por exemplo, têm seus principais temas tirados dos mitos. “Este processo é possível graças à analogia estrutural, senão identidade, entre a estória profana e a sagrada.” (FRYE, 2004, p. 65).

E, já que Frye acena para a analogia estrutural do mito, gostaria, neste momento, de falar rapidamente sobre uma particularidade que exerceu uma influência muito forte sobre as formas e imagens literárias geradas a partir dos mitos. É Bakhtin (1988, p. 264, grifo do autor) quem tem a palavra:

Tal particularidade se manifesta em primeiro lugar na assim chamada “*inversão histórica*”. A essência de tal inversão resume-se no seguinte: o pensamento mitológico e literário localiza no passado categorias como o objetivo, o ideal, a

equidade, a perfeição, o estado harmônico do homem e da sociedade, etc. Os mitos do paraíso, da idade do ouro, da época heróica, da antiga verdade, as noções mais tardias sobre o estado da natureza, sobre os direitos naturais congênitos e etc., são as expressões dessa inversão histórica. Simplificando, pode-se dizer que se representa como já tendo sido no passado aquilo que na realidade poderá ou deverá se realizar somente no futuro, aquilo que, em substância, apresenta-se como um objeto, um imperativo, mas de modo algum como uma realidade do passado.

A observação de Bakhtin encaixa-se de forma exata no que aqui se propõe: a literatura apocalíptica está diretamente vinculada a uma realidade mítica, pelo fato de anunciar o que deverá apresentar-se no futuro, mas que já se manifestou em algum momento passado. “Mito”, que é um termo já utilizado por Aristóteles (1987) em sua *Poética* com o significado de enredo, estrutura narrativa, fábula, é um dos termos favoritos da crítica moderna, compartilhado pela religião, pelo folclore, pela antropologia, pela psicanálise e pelas artes, de forma geral. E o mito que desejo aqui apresentar e que está diretamente vinculado aos textos por mim analisados é o da viagem. Viagem como resgate de uma condição humana perdida em algum momento do passado e que poderá ser restaurada no futuro.

É possível e coerente dizer que o tema da viagem é muito fértil dentro da literatura ocidental. Muitos já viajaram com Homero pela *Odisséia*, com Dante pela *Divina Comédia*, com Calvino pelas *Cidades Invisíveis*, enfim, há outros tantos roteiros que podemos realizar sem sairmos de nossas poltronas.

Muitas dessas viagens acabam sendo possíveis porque o homem tem no mito uma fonte inesgotável de criatividade. Wladimir Kryszynski (2003, p. 17), recorre a uma citação de Michel Serres para explicar essas viagens:

Toda *viagem* está indexada de uma legenda em três entradas. É uma transferência no espaço comum, orientada como vimos, num plano horizontal ou vertical: percurso de apropriação da terra, visita, exploração, passeio. É uma investigação científica, dissipando lentamente o curso enciclopédico: o porquê o viajante é (ou está acompanhado ou precedido por) um engenheiro ou um sábio, geólogo, entomologista, etc. O propósito é o de encontrar o lugar onde tal problema está, resolvido em si, de descobrir o lugar privilegiado onde semelhante conhecimento está presente. (SERRES, 1969, grifo do autor).

Serres evidencia três elementos das viagens que tomarei como ponto de partida para as reflexões que se construirão a partir daqui. O primeiro para ele seria o percurso, no nosso caso, o além; o segundo, a investigação científica, a análise e a observação de tudo, detalhadamente, para o futuro testemunho; e, por último, o motivo, que aqui seria a salvação.

Partindo dessa constatação sobre as viagens, e ainda tendo em mente a transcendência literária, é possível dizer que todo grande autor acrescenta mais beleza ao mundo e enriquece nossas vidas dando-nos momentos de extrema felicidade e satisfação. Podemos inclusive dizer que são eles criadores, assim como Deus, pois continuam sua obra de criação, reinterpretando-a a cada instante. Aqui, são incluídos também aqueles que procuram nos dar o que, em teoria, Deus deixou incompleto, ou seja, a imagem do *aldilà*. Muitos deles acreditam, ou acreditavam, ter por tarefa nos oferecer o que nos foi, em princípio, negado. Talvez, em alguns casos, isso tenha surgido como uma possibilidade de esperança no que estava por vir. Esses autores se utilizaram, para apresentar o mundo dos mortos, na maioria das vezes, de visões durante viagens ou sonhos (fossem elas imaginárias ou não): foi o estilo escolhido por eles.

Vamos considerar, porém, dois tipos de relatos de viagem distintos: um relato de viagem que podemos denominar de tradicional, que procura descrever de forma mais objetiva paisagens desconhecidas que se apresentam diante do olhar do viajante/escritor, e um relato de viagem que denominaremos de imaginária ou literária e que busca a subjetividade da descrição, procurando apresentar ou desvelar o que não é óbvio aos olhos da humanidade.

Mas ainda é importante termos sempre presente que a viagem imaginária, que é o tipo de viagem que efetivamente interessa para esta pesquisa, não pode ser confundida com a literatura de viagem: tipo de narrativa que teve grande divulgação principalmente a partir do Renascimento.

[...] a viagem imaginária apresenta sob muitos aspectos uma série de princípios invertidos em relação à narrativa de viagem. A narrativa de viagem é resposta, passagem do desconhecido ao conhecido, enquanto a viagem imaginária é interrogação sobre o universo em geral. Interrogação sobre um mundo que supúnhamos conhecer, e assim se confirma a função do tipo estrangeiro em literatura como interrogação sobre uma cultura. A narrativa de viagem é sucessão linear de descrições de locais visitados, de impressões e de experiências menos pomenorizadas; a viagem imaginária é uma peregrinação através de livros e de tradições culturais. A narrativa de viagem é uma tentativa de aproximação de idéias e de palavras, uma reconstrução verbal de um espaço mítico, espaço de substituição relativamente a um mundo tido por conhecido: aquele que é comum ao leitor e ao autor. A narrativa de viagem, pelas opções e pelas modas seguidas, é testemunho de um determinado momento da história cultural; a viagem imaginária, pelo conjunto de conhecimentos de base dos quais ela se constrói, propõe um verdadeiro itinerário intelectual, um percurso iniciático. “Viagem para lembrar o esquecimento de um povo ou o desatento abandono de si” (um estudo de *Terra Sonâmbula* de Mía Couto). (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 44-45 apud TUTIKIAN; SILVA, 2003, p. 84).

Nossa viagem é, pois, a imaginária ou literária, e será aqui representada pela literatura apocalíptica.

Neste momento nos deparamos com um problema muito relevante para a época medieval e que nos chama a atenção: como teria sido possível aos mortais, que buscaram relatar os reinos do pós-morte, conhecer o inferno e o paraíso ainda em vida? Além da *Bíblia*, livro inspirado pelo “divino” e por isso “livre” de questionamentos em relação à sua veracidade, segundo os que nela crêem, outra fonte passível de conter essas informações seriam os relatos de viagens e visões do além. Essas eram narrativas realizadas por homens a quem Deus teria “concedido” a graça de visitar o inferno e o paraíso e cujo guia era geralmente um anjo ou arcanjo. O apóstolo Paulo é o primeiro herói cristão, sobre o qual temos conhecimento, a cumprir uma viagem pelo além e retornar para testemunhar. O relato de Paulo, apresentado no texto apócrifo *Visio Sancti Pauli* e em *2 Cor 12*, dos versículos de 01 a 10, teve uma grande difusão durante a Idade Média e representou o protótipo das viagens ao mundo dos mortos desse período.⁶⁰

Segundo Ceserani e De Federicis (1995, p. 135):

Il viaggio è una delle esperienze in cui la cultura dell'età medievale differisce sostanzialmente da quella moderna. Ne differisce per le condizioni e i limiti oggettivi del viaggiare, e per gli atteggiamenti mentali che vi sono connessi. I due poli dell'esperienza erano da un lato i viaggi reali, che avvenivano di solito per motivi pratici, spesso religiosi, dall'altro i viaggi dell'immaginazione e della letteratura: viaggi nella selva, lo spazio misterioso in cui si svolge nei romanzi l'avventura cavalleresca, o addirittura viaggi nell'altro mondo, che oltrepassavano i confini del conoscibile.⁶¹

Essas viagens e visões do além tinham geralmente dois destinos: o protagonista e a comunidade de fiéis. O protagonista via sua própria purificação se realizar graças ao contato antecipado com os sofrimentos que anulam as culpas. Por outro lado, a experiência purificadora, uma vez narrada aos vivos, poderia ajudá-los a escolher mais rápido a estrada do bem. Muitos desses textos são examinados, hoje, como possíveis fontes da *Divina Comédia*.

⁶⁰ Estes foram o abençoado Apóstolo Paulo e o arcanjo Miguel, quando foram ao inferno porque Deus queria que Paulo lhe visse as penas. E, na verdade, Paulo viu, diante das portas do inferno, árvores inflamadas e pecadores atormentados suspensos sobre elas. Alguns estavam pendurados pelos pés, outros pelas mãos, outros pelos cabelos, ou pelas orelhas, ou pela língua, ou pelos braços. (*Visio Sancti Pauli* - Tradução da autora no Apêndice A).

⁶¹ A viagem é uma das experiências em cuja cultura da Idade Média se diferencia substancialmente da Idade Moderna. Diferencia-se pelas condições e limites objetivos do viajar, e pelos comportamentos mentais que estão ligados a isso. Os dois pólos da experiência eram de um lado as viagens reais, que aconteciam geralmente por motivos práticos, em geral religiosos, e, por outro lado, as viagens da imaginação e da literatura: viagens pela selva, o espaço misterioso no qual se desenvolve, nos romances, a aventura cavaleiresca, ou normalmente viagens ao outro mundo, que ultrapassavam os limites do conhecido.

Mas a grandeza de Dante reside não só na junção de dois mundos, o antigo e o medieval, pagão e cristão, mas também no aceno de um mundo novo, o moderno, laico, no qual os horizontes são ilimitáveis e as fronteiras cada vez mais ultrapassadas por nós, principalmente através da literatura.

É em função desta laicidade, que Virgílio é escolhido para ser um dos guias de Dante porque, como poeta, já havia descrito o reino dos mortos e também porque, na *Eneida*, acreditava-se ter ele preanunciado a vinda de Cristo.⁶² O poeta, guia de Dante até o Paraíso Terrestre, é um professor de vida moral e depois poeta da universalidade do Império Romano. Virgílio mostra a Dante, já nos primeiros versos da *Divina Comédia*, que, antes dele, só Enéias e São Paulo visitaram o reino dos mortos. Enéias porque foi escolhido por Deus como pai de Roma e do Império Romano. Ele teria visitado como nos é narrado por Virgílio, no Canto VI da *Eneida*, o reino dos mortos para obter de seu pai informações que lhe seriam necessárias para levar a termo sua missão na terra. São Paulo fez a suposta viagem porque deveria tornar mais forte sua fé, sem a qual não existiria salvação. Enéias teria recebido de Deus a missão de fundar Roma (a representação do mundo pagão), sob cujo Império haveria de nascer Jesus. E São Paulo teria a missão de pregar e difundir a palavra de Deus aos homens (representação do mundo cristão). Já Dante, por sua vez, passaria a ter por missão guiar toda a humanidade pela estrada do bem, desaparecida em função da corrupção da igreja (a representação do surgir de uma nova era).

Porém, a representação literária destas viagens ou visões não se restringiu somente aos dois poetas e ao apóstolo Paulo. Segundo Delumeau (2003, p. 76):

As ‘viagens da alma’, redigidas em latim, constituíram um gênero literário de sucesso até o século XII inclusive. Foram compostas por todo o Ocidente, da Itália às Ilhas Britânicas e da Espanha à Alemanha. Os mosteiros foram seus grandes centros de redação e de difusão.

A viagem como tomada de consciência do mundo no qual se vive é um tema muito caro à literatura de todos os tempos. Na era clássica, temos a *Odisséia*, que viu suas ações renovadas através da *Eneida*. Mas a viagem, naquele tempo, não era nunca fim em si mesmo. A sua natureza de experiência cognitiva era subordinada, pelo menos enquanto planejamento, à finalidade doméstica e dinástica de retorno à pátria ou à procura de uma terra

⁶² Virgílio foi um grande poeta da Antigüidade e autor de várias obras, entre as quais está a *Eneida*, obra que, segundo Dante Alighieri o teria inspirado na escrita da *Divina Comédia*. *Eneida* conta a história da fundação de Roma por Enéias. Dante conhecia as obras de Virgílio e se dizia influenciado por seu estilo poético. Ao longo de muitos séculos, a égloga IV de Virgílio foi interpretada como uma intuição pré-cristã da vinda de Jesus Cristo, e o poeta visto como um profeta que teria anunciado o início da era cristã.

prometida. Dante será o primeiro a atribuir a Ulisses⁶³ uma viagem até os confins do conhecimento, do inacessível.

O simbolismo da viagem é particularmente rico, pois resume, em si, a busca pela verdade, pela paz, pela imortalidade. É o símbolo da busca e da descoberta de um centro espiritual. A viagem pode ser vista como um andar silencioso pelo desconhecido, pelo inacessível. Algo atemporal, localizado entre o passado e o futuro.

A viagem é uma experiência que encerra um percurso que vai do distanciamento da família e do que se conhece, passando pelo confronto com o outro e o diferente, chegando à conquista e à visão do que se é de verdade. Dessa maneira, a escolha da trajetória que se pretende fazer através desta viagem coincide com o desejo de se ver e depois narrar uma transição existencial decisiva, para que se reconquiste a própria identidade.

Le visioni valgono in quanto autentiche, l'interesse narrativo o letterario è nullo. Per questo le visioni vengono di solito scritte, o date per scritte, da chi le ha avute: la 1ª persona è di prammatica... Seconda differenza sostanziale: il viaggio viene compiuto dalla sola anima, mentre il corpo resta fermo, spesso in preda a una morte apparente descritta anche nei suoi precedenti pato e psicologici... Infine sono superati i problemi topologici, perché naturalmente per l'anima non esistono ostacoli naturali, e le distanze sono soltanto simboliche. (SEGRE, 1990, p. 28).⁶⁴

E essas visões, consideradas por seu valor literário ou não, eram muito difundidas no Medievo. Vale recordar novamente algumas como: *Visio Sancti Pauli*, *Visio Alberici*, *Visio Tungdali*, *Navigatio Sancti Brandani*. Ainda relacionado ao tema das visões, podemos lembrar alguns poemas escritos em vulgar, muito difundidos em sua época, e que falam do além, como: *De Jerusalem Celesti* e o *De Babilonia civitate infernali*, de Giacomino da Verona, o *Libro delle tre scritture* de Bonvesin da la Riva, ou o romance alegórico *Libro de' vizi e delle virtudi* de Bono Giamboni. Todos esses escritos podem documentar comportamentos tradicionais da literatura religiosa medieval e faziam parte do imaginário em

⁶³ No canto XXVI do *Inferno*, Dante encontra Ulisses envolto em uma chama. O herói diz ao poeta que, inconformado de passar seus últimos anos de vida em Ítaca, resolve reunir alguns de seus homens e fazer uma viagem muito perigosa: deseja ultrapassar as colunas de Hércules e conhecer o que há do outro lado do mundo. O que se acreditava na época é que, do outro lado, só haveria água. Ulisses, por tentar chegar por meios humanos a um lugar onde se poderia estar somente através do divino, é tragado pelas águas do mar e morre, levando consigo seus companheiros.

⁶⁴ As visões valem enquanto autênticas, o interesse narrativo ou literário é nulo. Por isso as visões, geralmente, são escritas ou dadas por escritas por quem as teve: a 1ª pessoa é pragmática... Segunda diferença substancial: a viagem é feita só pela alma, enquanto o corpo fica parado, freqüentemente tomado por uma morte aparente descrita também nos seus precedentes físicos e psicológicos... Em geral, os problemas topológicos são superados, porque naturalmente para a alma não existem obstáculos naturais, e as distâncias são somente simbólicas.

que surgiu a *Divina Comédia*.

Dessa maneira, imitando uns aos outros, os autores de visões e viagens fizeram nascer uma *vulgata* do além. Isso foi de grande importância, pois cada vez que o tema era reproposto servia como confirmação da veracidade dos outros textos anteriores.

Há ainda que se discutir a questão do uso das metáforas, tanto nos relatos de visões proféticas e apocalípticas como na interpretação de sonhos.⁶⁵ As coisas celestes e terrenas são usadas metaforicamente umas pelas outras, como o que vemos refletido nas visões dos profetas e como se faz evidente no *Apocalipse* de João, quando a Jerusalém terrena se transforma na Jerusalém celeste. Mesmo a alma também sofre esta comparação, posto que ela tem por objetivo mostrar àqueles que “dormem” os perigos pelos quais estão circundados.

De toda forma, não me preocupando com realidades ou verdades contidas nestes textos, retomo minha linha de raciocínio falando de como estes autores, denominados também de profetas quando escritores de literatura apocalíptica, recebiam estas revelações. Em alguns casos, aquilo que deveria ser anunciado ao povo e que era transmitido aos profetas por Deus ou algum emissário seu, lhe era revelado através da visão e/ou da audição. Mas o que deveria ser pouco comum nas profecias tornou-se um meio quase único de relação entre Deus e o vidente e trouxe consigo um conflito: por um lado o escritor apocalíptico dedicava-se a descrever com muito zelo todos os momentos do acontecimento sobrenatural, e, por outro, procurava se resguardar da exposição excessiva de sua visão ao olhar profano, já que essas visões eram ou ao menos deveriam ser uma forma de estabelecer uma conversação formal entre o extático e o ser supremo. Mesmo as audições, através das quais o vidente podia não só ver, mas também ouvir palavras secretas durante seu contato com o divino, serviam para substituir o contato direto com Deus, já que, geralmente, quem falava ou mostrava o que deveria ser revelado ao povo não era Deus diretamente, mas um emissário seu como, por exemplo, um anjo ou arcanjo. Quando essas manifestações aconteciam em sonho, era muito difícil de especificar as maneiras como o profeta via ou ouvia essas mensagens. Mas o mais

⁶⁵ Aqui, acredito ser relevante retomar, mesmo que de forma breve e simplificada, a conceituação de alegoria, anagogia, metáfora e símbolo, pois são conceitos que norteiam quase toda a discussão que se faz em torno da literatura apocalíptica e das narrativas de viagem. Segundo *L'universale, La grande enciclopedia tematica*, alegoria é uma figura lógica que consiste em exprimir um significado, diferente do literal das palavras, ao qual se pode chegar através da interpretação. Na Idade Média, o procedimento alegórico escondia quase sempre uma intenção didática. Já a anagogia seria a interpretação alegórica que entende os fatos narrados por um texto sacro como símbolo de uma realidade sobrenatural. A metáfora é uma figura semântica que consiste em transferir o significado de uma palavra para outra cuja relação com a primeira é de semelhança. É notável a importância da metáfora na linguagem poética e, em geral, na literatura. Por fim, o símbolo vem conceituado como uma alegoria ou metáfora consolidada pela tradição. O símbolo é algumas vezes polivalente, no sentido em que acolhe mais significados como, por exemplo, o leão que é, ao mesmo tempo, símbolo de força e coragem.

importante é que ele era consciente de que essa comunicação tinha origem divina e que, por isso, ele deveria interpretá-la corretamente.

Assim, já que as visões passaram a constituir a parte central das experiências proféticas, é possível distinguir três possíveis formas de visão: a sensitiva, a imaginativa e a intelectual. A sensitiva seria uma das menos comuns e era percebida somente através dos sentidos externos. Era tida quando o profeta estava acordado e com pleno domínio de sua consciência. Na imaginativa, o poeta via somente através dos sentidos internos, ou seja, através da imaginação e da fantasia. É muito comum ouvir que esse tipo de visão só ocorria no momento do êxtase, mas sem que o profeta perdesse a consciência. A última, a intelectual, seria a mais freqüente. Nesse tipo de visão, o profeta percebia somente com o intelecto, sem fazer uso de sentidos internos ou externos. É a maneira utilizada, por exemplo, por Isaías e Dante em seus relatos.

Na comunicação por visão intelectual se evidencia ainda mais que a inteligência e a palavra do homem se tornam o meio do qual Deus se serve para comunicar o seu pensamento e sua palavra. (SCHREINER, 1978, p. 49).

Importante se faz observar o papel literário desempenhado pela visão e por sua experiência nos livros que relatam o apocalipse. A visão, para os autores deste tipo de literatura escatológica⁶⁶, é geralmente um recurso literário, que caracteriza o gênero apocalíptico. Assim, o autor, em sua experiência, procura “traduzir” os elementos da visão para que ela possa ser compreendida, já que a visão só se dá para que, aquele que foi testemunha de Deus, possa anunciar a salvação à humanidade. Essa “tradução” ou “transcrição” deve transformar a visão em figuras que possam ser identificadas historicamente, principalmente através de elementos simbólicos. Mesmo assim, o mais interessante é que há sempre uma parte da visão que permanece oculta, pois, por ser ela uma experiência do divino, não se pode perder de vista que ela seja também uma afirmação do transcendente, não permitindo nunca que todo o mistério da criação e da salvação seja revelado.

Em resumo, estas visões, sejam elas de que tipo forem, povoaram o imaginário tanto dos profetas que tiveram seus livros escolhidos para integrar o cânone judaico/cristão,

⁶⁶ Etimologicamente, a expressão escatologia vem de dois vocábulos gregos: eschatos = último, fim e logia = palavra, discurso. Assim, escatologia significa o discurso teológico que trata das coisas últimas ou finais na história do ser humano e do mundo. Aqui me utilizei do termo literatura apocalíptica para identificar também os textos tidos como escatológicos.

como dos que não tiveram seus textos classificados como autênticos (textos apócrifos).

Assim, muitos são os profetas que tiveram visões como, por exemplo: Elias, Eliseu, Isaías, Ezequiel, Amós, Daniel. Na visão que o profeta tem, a história constitui-se em uma totalidade onde os tempos se entrelaçam. Para eles, o Deus que se manifesta é amigo e conhecido do povo, mas também autor do litígio, da aliança rompida. O profeta é, então, o responsável por proclamar a punição que é ratificada pela situação que já está sendo vivenciada pelo povo. Ele ainda tem a responsabilidade de recordar o povo sobre os prodígios e promessas do passado. Mas, mesmo confirmando o terrível final que se aproxima, ele anuncia que esse final é, na verdade, início da salvação que, desta vez, será definitiva.

Visão que teve Isaías, filho de Amós, a respeito de Judá e de Jerusalém, nos dias de Ozias, Joatão, Acaz e Ezequias, reis de Judá. “Ouvi, ó céus, presta atenção, ó terra, porque Iahweh está falando: Criei filhos e fi-los crescer, mas eles se rebelaram contra mim. O boi conhece o seu dono, e o jumento, a manjedoura de seu senhor, mas Israel é incapaz de conhecer, o meu povo não pode entender. Ai da nação pecadora! Do povo cheio de iniquidade! Da raça dos malfeitores, dos filhos pervertidos! Eles abandonaram Iahweh, desprezaram o Santo de Israel, e afastaram-se dele.” (A BÍBLIA..., 1989. Isaías 1: 01-04).

Segundo alguns documentos históricos, os primeiros testemunhos judaico-cristãos que se referem aos portões dos céus que se abrem se dão na literatura astronômica de *I Enoche* ou, mais especificamente, no livro *Luminárias Celestes* (72-82). Esse livro também é chamado de *Livro Astronômico* e é conhecido como o mais antigo apocalipse da coleção de Enoque, tendo sido escrito entre o final do III século e início do II século antes de Cristo. É o anjo Uriel quem guia Enoque e lhe indica a posição dos astros, suas autoridades, seções, nomes e origens. E é especificamente sobre estes textos apocalípticos e suas origens que falo a seguir.

3.1 O apocalipse e suas construções literárias

Palavra humana alguma, nem mesmo na Bíblia, é apta a exprimir a Deus. Em nenhum lugar chega a Bíblia à cômoda clareza. Sempre e em toda a parte, quer seja na obscura luta do Livro de Jó, quer seja ao sol matutino dos Evangelhos, o mistério não é tirado, mas, precisamente desdobrado ante nossos olhos. (O NOVO..., p. 561).

Ao longo deste subcapítulo, retorno ao ponto da representação simbólica e percebo que Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*, atribuiu algumas características a esses símbolos que representam a linguagem, seja ela considerada literária ou não. A primeira característica que me chama a atenção é o fato de que o símbolo nos leva a níveis da realidade que, sem ele, nos seriam inacessíveis. Otávio Paz (1982, p. 35), refletindo sobre a origem desta representação simbólica, intui que

A primeira atitude do homem diante da linguagem foi de confiança: o signo e o objeto representado eram a mesma coisa. A escultura era uma cópia do modelo; a fórmula ritual uma reprodução da realidade, capaz de reengendrará-la. Falar era recriar o objeto aludido. A pronúncia exata das palavras mágicas era uma das primeiras condições para sua eficácia. A necessidade de preservar a linguagem sagrada explica o nascimento da gramática, na Índia védica. Porém, ao cabo dos séculos, os homens perceberam que entre as coisas e seus nomes abria-se um abismo.

Nesse abismo, situo a arte, que, por sua vez, se utiliza dessa característica simbólica, nos apresentando uma dimensão da realidade que não nos seria possível alcançar de outra maneira.

O símbolo pode ser visto como uma entidade sensível que tem a capacidade de manifestar um sentido oculto através de um veículo material, gestual, mental ou verbal, por exemplo. Isso quer dizer que o símbolo possui um nível duplo de significação, ou seja, possui um significado real, que é diverso do que sua estrutura imediata quer comunicar ao conhecimento empírico. Mas que fique claro que os símbolos, mesmo manifestando esta dupla significação, têm origem geralmente no inconsciente individual ou coletivo, e tomam forma ao se radicar em nosso inconsciente.

Essa é uma característica que leva a outra: já que os símbolos não podem ser inventados aleatoriamente, eles surgem e desaparecem como se fossem “vivos”. Ou seja,

eles surgem quando maduros e desaparecem quando não possuem mais um sentido. Um exemplo muito interessante de símbolo é o relatado em *Gênesis*, que nos mostra as duas árvores que estão presentes no Éden: a árvore do conhecimento e a árvore da vida. Mais tarde, no *Apocalipse* de João, será retomado novamente o símbolo da árvore da vida, mostrando que a árvore é um elemento de muita importância no simbolismo bíblico.

O símbolo ⁶⁷, por ser uma imagem reveladora, é um elemento que une o que está separado e coloca em ato o virtual. Considerado dessa maneira, a palavra é um símbolo que pode emitir outros símbolos e o homem se faz diferente dos outros animais graças à linguagem que o separou do mundo natural. O homem se fez homem ao criar a linguagem, pois é através da palavra que o homem se faz metáfora de si mesmo.

Concebendo o símbolo como um elemento de união é que gostaria de analisar a força do exílio, elemento de afastamento, sobre alguns relatos dessa literatura que tem por temática o pós-morte, já que este exílio também possui toda uma simbologia própria. O exílio, de maneira geral, é um elemento que destrói a vida psíquica da pessoa que foi apartada da sua pátria e de sua família. Esta pessoa, por estar sem país e sem referência familiar, perde sua identidade como indivíduo, mas não perde seu referencial simbólico.

Apesar de todo sofrimento gerado perante esta situação de afastamento, este mesmo exílio, elemento de desunião e destruição, pode dar forças ao exilado, principalmente na questão da criatividade, como uma forma de sublimação da sua dor. Pode-se dizer que com Dante e Maquiavel este seja um elemento determinante para a escrita da *Divina Comédia* e do *Príncipe*. “Dante foi forçado, por seu exílio de Florença, a reexperimentar seus mitos em solidão, de onde surgiu seu magnífico poema *A Divina Comédia*. E sem o exílio de Maquiavel, talvez *O Príncipe* nunca tivesse sido escrito.” (MAY, 1993, p. 37). O exílio, que trazia com ele a angústia da separação, a pobreza, a companhia maldosa e vulgar, as humilhações, e também os escárnios, delineou, em grandes traços, nas almas sensíveis, que sofriam de todas as fraquezas, grandes criações literárias, incitadas muitas vezes pela representação simbólica que acompanhava o autor, mesmo em sua solidão e afastamento.

Vale ressaltar que muitos outros profetas e autores fizeram suas profecias durante seu exílio, pós-exílio ou para povos exilados, utilizando seus textos como mensagem

⁶⁷ “Nem em corpo nem em alma habitamos o mundo daquelas raças caçadoras do milênio paleolítico, a cujas vidas e caminhos da vida, no entanto devemos a própria forma dos nossos corpos e a estrutura das nossas mentes. Lembranças de suas mensagens animais devem estar adormecidas, de algum modo, em nós, pois ameaçam despertar e se agitam quando nos aventuramos em regiões inexploradas. Elas despertam com o terror do trovão. E voltam a despertar, com uma sensação de reconhecimento, quando entramos numa daquelas grandes cavernas pintadas. Qualquer que tenha sido a escuridão interior em que os xamãs daquelas cavernas mergulharam, em seus transe, algo semelhante deve estar adormecido em nós, e nos visita à noite, no sono.” (CAMPBELL, 1990, p. 73).

de esperança, principalmente para eles próprios.

Como referência a esta mensagem de esperança, aqui apresento como exemplo o *Carme sui due popoli*, obra de Commodiano.⁶⁸ Nesta narrativa, a intenção de ensinar aos “ignorantes” de que se deve acreditar e ter esperança aparece claramente. Fechando a obra há um apocalipse em versos que é uma parte muito original e que impressiona o leitor. As grandes imagens desconcertantes, a expressão sem medida do terror humano diante da ira de Deus, a linguagem compacta, feita de verbos e nomes, quase sem adjetivos são seu ponto alto. O estilo primitivo da obra desconcerta e impressiona. O escrito é um convite a não se simplificar a vida literária do ocidente levando-se em consideração só as manifestações mais altas, a não se subestimar os aspectos arcaicos de uma fé coletiva trazida pela perseguição à idade literária e histórica dos apocalipses.

Passo agora a falar destas narrativas e de sua estrutura, e também da forma como elas foram preservadas e julgadas ao longo dos séculos. Para isso, busco esclarecer um pouco mais o que se quer dizer ao se utilizar dos termos: apócrifo ou pseudepígrafo.

Até se chegar ao conceito atual, os termos “apócrifos”, “pseudepígrafos” ou “escritos extracanonicos” versaram sobre os mais variados temas ao longo dos 2000 anos do cristianismo. Na época em que esses textos foram escritos, não havia ainda um cânone oficial. Assim como também não havia uma literatura sagrada e outra menos sagrada ou profana. Por isso todos os textos eram transcritos e avaliados como um todo, sem distinções.

“Apócrifo”, em seu sentido primeiro, significa “secreto”, “oculto” e, inicialmente, na história, essas narrativas não eram vistas de forma negativa. O termo designava simplesmente os escritos que eram reservados a poucos e escolhidos destinatários, que deveriam mantê-los escondidos porque seu conteúdo era, por demais, “sacro e misterioso”. Mas, quando se começou a perceber que muitos daqueles textos eram atribuídos a autores que não os haviam escrito, que seu conteúdo baseava-se em narrativas inventadas ou privadas de fundamentação histórica ou eram cheios de heresias, segundo o julgamento da igreja da época, o termo apócrifo passou a significar o que era falsificado, e o clero começou a condenar esses textos.

Mas, se analisarmos a transmissão ao longo da história destes textos excluídos, será possível constatar que o conceito de apócrifo não foi único, já que teve várias interpretações e aceitações de uma época para outra, de uma região para outra e, sobretudo, de

⁶⁸ Commodiano foi um poeta romano cristão, de época e origens incertas. Viveu provavelmente entre o fim do século III e início do século IV. As fontes de informação e formação do poeta são a *Bíblia*, principalmente o *Apocalipse*, os profetas e o livro de *Esdras*.

uma tradição religiosa para outra. O termo deriva do adjetivo *apokryphos*, que no grego clássico significa escondido, secreto. Dessa forma, pode-se perceber que o que foi “escondido” para uns foi “fonte de inspiração” para outros e arrastou o conhecimento e o estudo destas narrativas até nossos dias.⁶⁹

Com o passar dos anos e com a organização do cânone, o termo apócrifo passou a denominar, em determinados contextos, textos sem autenticidade ou que não tiveram esta autenticidade comprovada pela igreja cristã da época. Por esse fato é que muitas dessas narrativas foram e são marginalizadas e tidas como uma “literatura no sentido amplo”. Mas esses textos têm sido estudados e analisados⁷⁰ por vários teólogos, historiadores e por religiosos católicos e protestantes.

Tanto os apócrifos como os pseudepígrafos, surgiram entre os séculos III a.C. e I d.C., que foi um período caracterizado por muitas guerras, revoltas e lutas pela libertação do povo hebreu. Obviamente, algumas vezes, estas batalhas eram bem sucedidas e outras não, por isso a necessidade de narrativas que estimulassem a esperança do povo em relação ao porvir.

A intenção das narrativas apócrifas era atingir o homem comum. Por isso são textos construídos com imagens simples, descritas com vivacidade, com estilo repetitivo e linguagem teológica geralmente tida como pobre. Mas, mesmo que se chegue à conclusão de que os apócrifos sejam textos pobres do ponto de vista teológico, eles não deixam de ser um documento, em nível popular, que apresenta as respostas que eram dadas, na época, sobre a espiritualidade humana. Respostas estas que nos oferecem elementos importantes para entender os medos, os sentimentos e as convicções morais da época em que surgiram, e que permaneceram até a época de Dante, quando ele escreveu sua *Divina Comédia*. As descrições do Inferno e do Paraíso, as representações de anjos e demônios, as correspondências entre culpa e punição nos trazem à memória diretamente a obra dantesca, cujo autor, mesmo sem podermos afirmar que tenha lido as obras em questão, viveu em um ambiente saturado pelas idéias ali descritas. Dessa maneira, é possível arriscar dizer que, muito da arte produzida até a

⁶⁹ “Muitos ardorosos seguidores da versão protestante inglesa da Bíblia, a versão do Rei Tiago (KJV), tentam negar a presença dos livros deuterocanônicos (“apócrifos”) na versão original de 1611. Eles afirmam que os tradutores não consideravam os livros “apócrifos” como Escrituras e, para provar este ponto de vista, utilizam a Bíblia de Genebra de 1560. Argumentam mais ou menos o seguinte: ‘*Algumas das primeiras Bíblias em inglês (anteriores a 1611), tal como a Bíblia de Genebra, continham uma nota de renúncia declarando que os livros apócrifos não eram inspirados. Algumas edições da Bíblia de Genebra, de 1599, foram publicadas sem os Apócrifos. A primeira edição da Bíblia de Genebra trazia notas marginais criticando o texto dos Apócrifos.*’” (HAMMER, p. 1).

⁷⁰ Segundo o Frei Jacir de Freitas Farias (apud RABELO; FURTADO; CASTELLÓN, 2007, p. 57) “há três categorias para estes textos: 1ª os complementares (acréscimos às narrativas bíblicas), 2ª os alternativos (relatos não aceitos pelo Vaticano), 3ª os aberrantes (os que exageram em suas explicações sobre Jesus)”.

Idade Média era impregnada pelas idéias representadas nos apocalipses apócrifos.

Não obstante o repúdio incisivo das autoridades eclesiásticas, a circulação sub reptícia dos apócrifos perdurou firmemente. Aliás, os reflexos do conteúdo desse material podem ser percebidos na produção da arte cristã que marcou todo o período da Idade Média. Resultado da tradição oral dos primeiros crentes da era cristã, os apócrifos tornaram-se importantes documentos reveladores do modo como vivia e pensava uma grande parcela da cristandade, cuja voz ficou abafada pela Igreja Oficial. (SANT ANNA, Jaime dos Reis).

É preciso também entender a diferença entre textos apócrifos e pseudepígrafos. *Apócrifos* são geralmente entendidos por escritos judaicos que surgiram, parte na Palestina e parte na Diáspora, entre o período que vai do século II a.C. ao século I d.C., e que foram excluídos do grupo de livros que eram permitidos à comunidade judaica, provavelmente somente depois de terem sido incorporados ao cânone grego do *Antigo Testamento* por parte da comunidade cristã. *Pseudepígrafos* são escritos judaicos que eram estimados somente por determinados grupos e que surgiram na mesma época dos apócrifos. Não tinham prestígio nem na Igreja Ocidental nem na Oriental. Esta literatura só se conservou através de uma parte muito limitada da Igreja Ocidental, na época da Idade Média. Difícil é precisar as fronteiras dos *pseudepígrafos* e dos *apócrifos*, por isso é muito comum encontrarmos os dois termos vistos como sinônimos. Partindo do significado da palavra, entre os *pseudepígrafos* eram incluídos os textos que eram postos em circulação sob o nome de um autor fictício. Isto era feito porque, geralmente, o autor verdadeiro do texto queria, através desse subterfúgio, alcançar audiência.

O mais das vezes tratava-se de célebres varões piedosos da antiguidade, tais como Adão, Henoc, Moisés, Elias, Jeremias, Baruc ou Salomão, sob cujo nome um autor de época tardia esperava encontrar audiência. (ROST, 2004, p. 24).

Daquilo que é possível observar, conhecendo-se um pouco da história, os primeiros séculos do cristianismo foram caracterizados por uma amplíssima produção de textos apócrifos e, dentre os quais, os textos apocalípticos representavam um filão de interesse singular. Uma rica literatura apocalíptica se desenvolveu nestes séculos e foi apresentada através de escritos gregos, latinos, coptas, siríacos, etíopes, árabes, etc. Nesse tipo de literatura, eram comuns as visões paradisíacas e infernais do além e o anúncio do fim do mundo. Eram formas de expressar a fé e a fantasia de antigas comunidades cristãs e da alma medieval em torno do destino do homem e do cosmos. Esses escritos, quase que clandestinos

e rejeitados pela igreja cristã primitiva, mas muito difundidos nas camadas populares, documentavam o esforço da espiritualidade cristã por se configurar, de modo acessível, na mente e no coração do homem. São, de forma geral, respostas de fé às mais árduas perguntas humanas.

A riqueza de idéias e gêneros literários gerada por estas narrativas chegou até nós através do cristianismo. E a elas vieram a se acrescentar, recentemente, os textos originais de Qumran. Antonio Candido (2000, p. 23, grifo do autor) nos permite resgatar estes textos ao afirmar que literatura é “um *sistema* de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase.” Candido ressalta ainda que, mesmo que a obra literária seja pessoal e exclusiva, se ela não se tornar coletiva, se não for aceita por um público, ela jamais será tida como literatura.

E estes textos, expurgados do cânone, conservaram a visão ingênua dos primeiros cristãos, tornando-se expressão de uma coletividade. Inclusive, até o século III d. C., eles foram citados pelos padres e depois banidos, mesmo que muito do que os cristãos acreditam até hoje, principalmente os católicos, só esteja contido nos apócrifos.

Um grande exemplo da influência destes textos pode ser encontrado na própria *Divina Comédia*: o apocalipse de Paulo é citado por Dante, no início de sua viagem, quando ele evoca dois grandes precursores, Enéas e Paulo⁷¹, supondo que ambos tenham realizado viagens além túmulo. Muitos estudiosos da obra dantesca acreditam que, ao citar Paulo, Dante tenha feito menção ao texto *Visio Pauli*⁷² e não ao *Apocalipse* de João, encontrado entre os textos canônicos. A primeira redação da *Visio Pauli* parece ter sido em grego e remontar à metade do século III. Foi traduzida depois para o latim, siríaco, copta, eslavo, árabe, armênio, aramaico, assim como na maior parte das línguas ocidentais. Paulo, nesse texto, não descreve o paraíso da forma como será após o juízo final, mas como ele se prepara para esse dia. É um manuscrito que marcou muito a literatura de visões, no período medieval.

Entre os apócrifos, fundamentalmente, a temática da contraposição entre os lugares do além e os seus habitantes é a mais comum, sendo estes textos classificados de apocalípticos. Particulares mais numerosos e precisos sobre este conteúdo teriam sido

⁷¹ “Mas eu, por que ir lá? Quem me dispensa?/ Não sou Enéias, não sou Paulo. E digno/ de tanto não me creio e outrem não pensa.” (*Inf.* II, vv. 31-33).

⁷² O Apêndice B traz a tradução, feita por mim, de um texto de Theodore Silverstein, intitulado: *VISIONES ET REVELACIONES SANCTI PAULI. UMA NOVA TRADIÇÃO DE TEXTOS LATINOS NA IDADE MÉDIA*; no qual o autor procura apresentar a difícil caminhada na busca do manuscrito original do referido texto apócrifo, defendido por ele como provável fonte para a concepção do poema dantesco. O texto ainda nos coloca a dificuldade em datar o surgimento desses textos.

fornecidos entre o I e o V séculos por alguns textos apócrifos hebraicos e cristãos. Em linhas gerais, desde os primeiros séculos do cristianismo e através da Idade Média, o além deu vida a toda uma literatura apócrifa e a um número considerável de contos à margem da ortodoxia católica cristã.

Mas a literatura cristã primitiva nos legou ainda outros escritos como, por exemplo, os dos profetas e dos sábios (tal literatura denominada de sapiencial). Da atividade literária dos profetas, o que se conhece vem de alguns livros históricos e de algumas coletâneas de oráculos proféticos. Esses escritos eram lidos somente em círculos particulares e lembrados e citados em ocasiões adequadas. Mas os fariseus, no século II, foram os primeiros a conseguir que estas narrativas fossem admitidas durante os serviços das sinagogas, porém sempre em posição inferior aos textos da Torah. O problema é que nem sempre era possível harmonizar o conteúdo dos textos e surgiam polêmicas muitas vezes violentas. Por isso é que os sacerdotes passaram a não recomendar mais o uso de textos que não estivessem compilados na Torah.

A questão é que as ameaças e promessas proféticas normalmente favoreciam interpretações e cálculos cronológicos da apocalíptica, nem sempre de acordo com a época, mas que, mesmo assim, deram origem a muitos choques com o poder estrangeiro na época dos selêucidas e romanos. No entanto, as exortações pastorais e as ameaças de castigos contidas nestes textos, apontavam para o futuro, mostrando ao povo o abrir-se das portas para uma época que prometia muita prosperidade, que seria garantida através da fidelidade do povo para com Javé.

A profecia e o movimento profético ocupam lugar central em qualquer estudo da Sagrada Escritura[...] O próprio termo *profeta* é uma possível fonte de confusão quanto à natureza do ofício e do movimento. Na linguagem popular, o termo costuma ser associado quase exclusivamente com uma espécie de clarividência, capacidade de predizer fatos e acontecimentos futuros... Uma breve análise da própria palavra *profeta*, no entanto, pode ajudar a lançar alguma luz sobre o papel e a função dessas importantes figuras do passado de Israel. Vários termos provenientes dos primeiros tempos da profecia, por exemplo *ro'eh*, 'vidente' (ISM 9,9) ou *hozeh*, 'visionário' (2SM 24, 11; Am 7, 12) sublinham o elemento mais clarividente da profecia. Porém, o termo mais comum para profeta no Antigo Testamento é *nabi*, que os autores em geral relacionam com uma raiz acádica aparentada que significa 'chamar, encarregar'. Portanto, o termo hebraico pertence à terminologia vocacional e tem o sentido de 'chamado' ou 'encarregado'. Implica a situação oficial da pessoa que traz o título de porta-voz escolhido por Deus para comunicar uma mensagem em nome de Deus. Nosso termo português *profeta* deriva do grego *prophetes*, com o qual a Setenta, a antiga tradução da Bíblia para o grego, traduziu *nabi*'. A palavra *prophetes* em grego significa porta-voz, e assim conserva acuradamente o sentido primordial do termo hebraico. (CERESKO, 1996, p. 175-176).

A palavra profeta “exprime a função fundamental do profeta: falar em nome de Deus” (BALLARINI, 1977, p. 18) para os hebreus. O profeta era aquele que falava estando fora de seus sentidos, através da ação divina e como que subjugado por ela. Assim, Deus se utilizava do profetismo para intervir, de forma pessoal, na vida de um homem, o qual era obrigado, depois, a testemunhar sobre essa intervenção.

Bloom tem a seguinte interpretação para a palavra *nabi* e a forma como ela foi traduzida nos textos bíblicos:

A palavra hebraica *nabi* parece ter significado ‘arauto’, de maneira que suponho devamos falar de ‘os arautos’ em vez de ‘os profetas’, porém ninguém entre nós optará por fazer isso, já que estamos profundamente envolvidos com as implicações presentes em ‘profetas’ e em ‘profecia’. Nós os chamamos ‘profetas’ porque a Bíblia dos Setenta traduziu *nabi* pela palavra grega *prophétes*, que significa ‘intérprete’. Acho que ‘intérprete’ é melhor do que ‘arauto’, mas estamos presos à palavra ‘profeta’, a despeito de seu sentido em parte irrelevante de pressagiar, de predizer um futuro inalterável. Se continuarmos assim, acabaremos assim, como disse Blake. Um intérprete deve ser um vidente, não um déspota arbitrário. (BLOOM, 1993, p. 25).

O objetivo desses profetas, como ainda nos esclarece Bloom, era o de convencer os ouvintes para que todos pudessem corrigir sua vida moral e política. Os destinatários dessa mensagem deveriam manter-se fiéis à javista⁷³, e se prevenir contra os perigos da idolatria. O que acontecia era que Deus se comunicava diretamente com os profetas e, independentemente da maneira como ele tivesse feito contato com esses homens, eles tinham a tarefa de traduzir as mensagens divinas e expressá-las em uma linguagem apropriada para que todos pudessem compreendê-las. Geralmente, essa comunicação era feita através de visões, assim, o profeta tinha o dever de narrar o que tinha visto utilizando-se de sua formação intelectual própria e dos elementos culturais, sociais, religiosos e familiares a ele oferecidos.

Alguns livros escritos por estes profetas foram classificados de material oracular⁷⁴, ou seja, continham uma declaração solene feita pelo próprio profeta em nome de

⁷³ “Tradição javista (J). É a mais antiga tradição que se pode distinguir no Pentateuco pelo motivo do uso anacrônico do nome Javé no Gênesis; é mais comumente datada como tendo existido em torno do século X, no Reino do Sul. Essa tradição apresenta um panorama histórico excepcionalmente vasto; tem início com o primeiro homem e mostra a importância de toda a história primitiva em vista do plano específico de Deus para com o povo eleito, como se evidencia nas histórias dos patriarcas e, sobretudo, no Êxodo.” (PRESENTAZIONE...).

⁷⁴ Oráculo: resposta de um deus a quem o consultava. Divindade que responde a consultas e orienta o crente. (HOLANDA, p. 1003, 1988). Um exemplo deste tipo de literatura podem ser os *Oráculos Sibilinos*. Os *Oráculos Sibilinos* são formados por quinze livros escritos em grego, em forma de versos. Cerca de doze livros foram preservados e chegaram até nosso conhecimento, num total de 2400 versos. Entre estes versos é possível encontrar o acróstico do peixe.

Deus e que se referia ao futuro do povo a quem Deus se dirigia.

Mas a importância maior de todos esses textos é que eles sempre tiveram também um caráter literário, independente do objetivo que queriam atingir, já que se encontravam normalmente em forma de poesia, ou, ao menos, em estilo poético. Essa seria já uma demonstração do uso de uma linguagem elevada e caracterizada por formas imaginosas e hiperbólicas para descrever as mensagens divinas. Segundo Bloom (1993, p. 25):

Poesia e crença, da maneira como as entendo, são modos antitéticos de conhecimento, mas ambas partilham da peculiaridade de suceder *entre* a verdade e o sentido, ao mesmo tempo que se encontram de algum modo apartadas tanto da verdade quanto do sentido. O sentido começa, ou advém, apenas por via de um excesso, de um transbordamento ou emanção, a que chamamos originalidade. Sem tal excesso, até mesmo a poesia, para não mencionar a crença, não passa de um modo de repetição, independentemente de quão mais elevado seja o tom. O mesmo dá-se com a profecia, seja o que for que entendamos por ela.

É dessa forma oscilante entre verdade e sentido poético, que a crença se torna poesia e vice-versa. A originalidade estaria presente justamente no fato do exceder-se das palavras, no transbordar de sentido que representaria uma verdade própria à arte.

Esta suposta verdade e originalidade perpassam ainda pelo fato de os textos proféticos terem passado por um longo período de transmissão apenas oral. Por esse motivo é que a crítica moderna supõe terem existido três etapas de transmissão que foram cumpridas pelos textos proféticos e, depois, apocalípticos: a primeira formada por textos avulsos (que nem sempre eram escritos), a segunda de folhetos volantes (já registrados, então, através da escrita, mas não em forma de livro) e uma terceira etapa na qual já teriam sido compilados em livros.

Outro ponto interessante a ser observado a respeito deste tipo de literatura é que, segundo Eduard Reuss (apud CERESKO, 1996), os profetas da *Bíblia*, esses homens que “tinham acesso direto a Deus”, não citavam as leis mosaicas e nem pareciam conhecê-las. Tem-se a impressão de que os livros das leis foram escritos depois. Partindo dessa ordem, seria possível de se entender também como a relação entre Deus e esses escolhidos tenha sido tão próxima, o que lhes dava muito mais liberdade em utilizar a criatividade ao narrar suas histórias.

No dia da passagem do ano, Esdras levou a Tora para a praça em frente à porta d'Água. De pé sobre um estrado de madeira, leu o texto em voz alta, “traduzindo e dando o sentido, de modo que o povo compreendesse o que era lido”, enquanto

levitas versados na Tora circulavam entre as pessoas, suplementando essa instrução. Não sabemos ao certo que leis foram lidas em voz alta nessa ocasião, mas quaisquer que tenham sido, as pessoas claramente nunca as tinham ouvido antes. Elas caíram em pranto, assustadas com aquelas exigências desconhecidas. (ARMSTRONG, 2007, p. 37).

Para Armstrong, é Esdras, um profeta, quem apresenta a lei ao povo. De tal maneira, pode-se dizer que foram os profetas que moldaram Israel. E o moldaram sob o olhar de um Deus patriarcal, de quem se consideravam os únicos emissários: aqueles que foram enviados por Deus para informar a seu povo sobre suas vontades e desígnios. Esses foram homens de grande visão e, mais que isso, grandes poetas, pois só os poetas podem falar com tamanha propriedade do que não se conhece, do que é infinito e inefável.

Podemos perguntar o que teria sido da Mesopotâmia sem a *Epopéia de Gilgamesh*, a Índia sem a *Bhagavad-gita*, a Grécia sem Homero, Parménidas, Píndaro e sem Sófocles, Ésquilo, Eurípides, tradutores das traições, das cóleras e dos raros benefícios do destino, esse nome prosaico de Deus. Foi o sentido poético grego, com efeito, que conferiu a imortalidade aos deuses da Hélade, muito depois de outros terem imposto as suas religiões e os seus ritos. Continuamos a viver com Afrodite, Ares e Mercúrio, por exemplo, vinte séculos após a Crucificação! (MESSADIÉ, 2001, p. 197).

Foi pela poesia que as crenças se perpetuaram e os profetas viveram até hoje entre nós. No interior das convenções próprias dos textos proféticos, nos quais o narrador, em primeira pessoa conta o que viu, a soberania da narrativa não depende das criativas relações intertextuais, mas dos itinerários objetivos traçados pelas visões que tiveram os profetas.

Por isso parece correto acreditar que o autor, ao nos convidar a reconhecer a identidade da imagem simbólica apresentada por ele, através das imagens simbólicas vislumbradas por ele através de sua visão, queira nos fazer conhecer a verdadeira natureza da relação que existe entre os textos explicitamente apresentados e a causa por que eles foram “criados”. “[...] Ao conceber e descrever sua função, os profetas de Israel, de Samuel em diante, habitualmente usam uma metáfora claramente *política*.” (CERESKO, 1996, p. 178, grifo do autor).

Esse objetivo político é tão presente na literatura profética que há um texto antigo, chamado *Poimandres*, que é apresentado como “discurso de Hermes Trismegisto” e que se configura como uma espécie de manual para os fiéis que desejam se tornar profetas da doutrina verdadeira. O manual diz mais ou menos assim: o fiel tem uma visão na qual lhe aparece um ser de grandeza sem par, que se apresenta dizendo o seu nome, Poimandres, e

suas qualificações: ele é o Intelecto do Soberano absoluto, de Deus, em resumo, é o próprio Deus. Ele produz uma visão e então responde às perguntas do fiel sobre o seu significado. A visão termina com o convite ao fiel para ir e propagar esta verdade, de modo que mais pessoas consigam livrar-se das paixões e da ignorância e que, através do conhecimento, participem da grandeza de Deus.

Analisando agora, especificamente, a questão dos profetas bíblicos, profeta não seria quem prevê ou adivinha o futuro. Não se confunde com o vidente ou o astrólogo. Profeta é aquele que, movido por profunda experiência espiritual, intui os desígnios de Deus. O profetismo bíblico surgiu com Samuel, no século XI a.C. Porém, o período áureo da profecia foi o século VIII a.C., com Amós, Oséias, Isaías e Miquéias. No final do século VII e início do século VI a.C., a profecia declinou após Sofonias, Habacuc, Jeremias e Ezequiel. Até que apareceu, segundo o cristianismo, séculos depois, o profeta reconhecido como o da esperança, da justiça e da misericórdia, Jesus Cristo.

Mas estes homens/profetas não se enquadram todos em uma mesma categoria. A tradição religiosa os divide em maiores e menores. Os maiores seriam: Isaías, Jeremias, Ezequiel e o autor do *Livro de Daniel*, que é desconhecido. Os menores seriam doze e, entre eles, estariam Amós, Oséias, Miquéias, Sofonias, Habacuc. Essa divisão não se dá pela importância do profeta, mas sim pelo tamanho de seus escritos. Os nomes dão indícios de que os profetas tenham sido sempre homens, o que não impede que alguns destes textos possam ter sido redigidos por mulheres, já que Israel reconhecia as profetizas.⁷⁵ Talvez isso possa abrir um caminho para um futuro estudo sobre a mulher profeta.

O tema da literatura bíblica profética é, geralmente, a defesa da aliança que Deus tem com seu povo e o alerta para que este povo cumpra as suas exigências para que a humanidade continue a existir.⁷⁶

Outra característica importante do gênero profético é a série de procedimentos lingüísticos muito frequentes que justifica a fala do mensageiro como, por exemplo, a frase: “Assim fala Javé.” Mas, mesmo seguindo estas fórmulas, a profecia era o que existia de mais livre e revolucionário dentro da literatura judaica, existindo, inclusive, dentro de pequenas

⁷⁵ “Um estudo de dois eruditos americanos, David Rosenberg e Harold Bloom, dão como exemplo razões perturbadoras para se pensar que um dos quatro autores do Pentateuco (...), e conhecidos sob a letra J, teria sido uma mulher.” (MESSADIÉ, 2001, p. 197-198).

⁷⁶ Porém, não só os profetas e as profetizas tinham como dom falar do futuro ou falar com Deus. A astrologia, por exemplo, foi um dos primeiros saberes surgidos no mundo e, no seu início, era tida como uma arte divinatória, que procurava estabelecer relações entre o movimento dos astros e o que acontecia na terra, mais ou menos como uma relação de causa e efeito. Todos esses estudiosos também produziram textos que tinham caráter apocalíptico.

comunidades avessas à oficialidade religiosa. É possível pensar, inclusive, que foram essas comunidades que conservaram, inicialmente na forma oral e depois escrita, muitos dos textos proféticos da época, inclusive os apócrifos, geralmente escritos em versos.

Os profetas, ao alegarem terem experimentado Deus, não se referem a o terem conhecido como ele é em si, mas apenas suas atividades divinas, que seriam uma espécie de fulgor da realidade transcendente e inacessível.

Bahya acreditava que as únicas pessoas que adoravam Deus corretamente eram os profetas e os filósofos. O profeta tinha um conhecimento direto, intuitivo, de Deus, o filósofo um conhecimento racional. Todos os demais adoravam simplesmente uma projeção de si mesmos, um Deus feito à sua imagem. (ARMSTRONG, 1999, p. 193).

Aberta com os profetas do *Antigo Testamento*, a série daqueles homens a quem Deus deu o dom da profecia não se fechou com a vinda de Cristo. Isso se justifica pelo fato de que a revelação profética não tinha só o objetivo de anunciar a vinda do salvador, mas também o de regrar os costumes dos homens e ensinar a eles o respeito pelas leis divinas.

Após os primeiros séculos do surgimento do cristianismo, a “palavra profética”, anunciada através das narrativas dos profetas, se desdobrará e dará origem a uma literatura que buscará representar as visões escatológicas. Esse tipo de literatura não era sempre apresentado como palavra vinda diretamente de Deus, fórmula clássica do profetismo, mas se baseava muitas vezes em textos proféticos já existentes. Tais textos, denominados então de apocalípticos, seriam uma forma encontrada pelo autor de apresentar suas próprias visões e reflexões sobre o futuro como sendo a palavra de Deus. Esse passou a ser um procedimento muito conhecido pelos leitores da época e tratava-se de um gênero especial, surgido, na maioria das vezes, em tempos de crise.

A apocalíptica surgiu como modo de pensar e como literatura no início do século II antes de Cristo e durou até o século III depois de Cristo. É um tipo de narrativa que combina elementos tanto do movimento profético como do sapiencial, embora se identifique mais com o primeiro deles.

O termo *apocalipse* tem origem grega e significa ‘tirar o véu’, ‘revelar’, ‘descobrir’. Essa revelação se dava seja por meio de uma visão, seja por meio de uma informação vinda através de um mediador do além, que era, em geral, um anjo. Aquele que recebia a mensagem era denominado profeta que, com muita frequência, se não era conhecido, assumia a identidade de algum personagem famoso da época ou do passado.

O gênero apocalíptico tem origem no âmbito judaico pré-cristão, a partir do século II a.C., e é representado por inúmeros manuscritos. Alguns fazem parte do *Antigo Testamento*, outros não. O gênero apocalíptico, como já citado anteriormente, evoluiu do profetismo, do qual se diferencia por seu caráter escatológico, ou seja, o desenho de Deus se completa além do tempo, com um juízo que conclui a história e lhe revela o sentido. É o olhar para a eternidade e para o infinito que desemboca e se conclui na história da salvação. Os apocalipses apócrifos têm, geralmente, uma intenção moral de dirigir o homem através do caminho do bem e livrá-lo do pecado, utilizando-se de sua imaginação. Vamos ter essa característica bem presente no momento em que tratarmos da *Divina Comédia*.

A literatura apocalíptica se caracteriza principalmente por aspectos como: elemento histórico - os escritos estão sempre muito ligados à situação histórica do momento, que é geralmente representada através de imagens e visões; autor - o escritor se serve frequentemente de um pseudônimo, ou seja, utiliza-se do nome de um personagem ilustre do passado para dar autenticidade a seu texto; visões - a mensagem, que deve ser transmitida ao povo, é apresentada através de visões; previsões - a uma imagem angustiante do presente sempre corresponde uma imagem melhor do futuro; símbolos - outro aspecto muito importante dessa literatura. Entre os autores desse gênero, havia um alto e elaborado sistema de símbolos e de figuras para exprimir idéias espirituais. Isso tornava a linguagem geralmente obscura e incompreensível. Um dos sistemas simbólicos mais utilizados nesses textos e que é estudado até hoje são os números; e temos, por fim, o elemento dramático - esse seria talvez o instrumento de maior efeito usado nesse gênero literário. Os detalhes geralmente aparecem com maior destaque com o propósito evidente de gerar estupor e, assim, maravilhar o leitor.

Estas visões e discursos apocalípticos tiveram muita estima e popularidade entre os séculos II a.C. e I d.C., propiciando uma vasta literatura com tais características.⁷⁷ Alguns teólogos apontam como sendo os livros mais importantes deste período: o *Livro Etíope de Enoc*, o *Terceiro Livro Sibílico*, o *Testamento dos 12 Patriarcas*, o *Documento de Damasco*, o *Rolo da Guerra de Qumran*, o livro da *Ascensão de Moisés*, a *Ascensão e o Martírio de Isaías*, a *Vida de Adão e Eva* (apocalipse de Moisés), *4 Esdras*, *Apocalipse* siríaco e grego de Baruc, *Apocalipse de Abraão* e *Testamento de Abraão*. É possível também dizer que “a apocalíptica é a derradeira grande expressão teológica do antigo espírito israelítico.”

⁷⁷ “Sobretudo, este comportamento traria o risco de esvaziar a *dimensão escatológica* própria da igreja, a referência aos últimos tempos, o relativizar todo comportamento à espera do retorno de Cristo e a instauração da sua justiça. Esta ‘relativização cristã’ é fundamental à igreja para que ela não se mundanize, não se torne capelania dos poderosos do mundo, e se mantenha obediente ao evangelho: os cristãos sabem que sua cidadania está nos céus, que estão no caminho da cidade futura, que não têm aqui embaixo uma morada permanente.” (BIANCHI, 2006, p. 46).

(SCHREINER, 1978, p. 457).

O apocalipse, com o passar do tempo, foi interpretado como uma profecia que falava dos problemas que a igreja do futuro enfrentaria. Isso permitiu aos comentaristas bíblicos identificarem, com certa liberdade, as imagens sinistras do Anticristo e da Grande Prostituta com tudo aquilo que pudesse inspirar pavor naquela época. Mas

Muitas religiões também têm crenças a respeito do fim do mundo, que a mitologia nórdica chama de *ragnarok*. A Terra, que foi criada e organizada, está sob a constante ameaça das forças do mal, as quais querem destruir o sistema do mundo e um dia irão imperar. O cristianismo e o islã vêem o fim do mundo como algo intimamente relacionado ao julgamento divino. (GAARDER; HELLERN; NOTAKER, 2004, p. 22).

A base da cosmovisão apocalíptica é a grande desilusão com a ordem presente. O que move o autor é um sentimento de impotência em realizar qualquer mudança para melhor, mas, em contrapartida, ele conserva dentro de si a certeza de que esta era sem valor terá um fim. Além desta motivação de caráter temporal, havia ainda a questão da revelação, que incluía um elemento espacial, que podia ser uma viagem através dos reinos celestes ou infernais, já que, segundo a crença da época, era especialmente nos reinos celestes que o futuro aqui na terra deveria se espelhar.

Mas, já de início, acredito importante ressaltar que há duas grandes dificuldades para aqueles que resolvem estudar a literatura apocalíptica. O primeiro problema é o fato de este tipo de literatura ter uma natureza muito fragmentária, ou seja, o que temos hoje dos apocalipses é somente uma pequena parte daquilo que sabemos ter sido escrito. O segundo é que muitos livros foram escritos por autores que se escondiam atrás de grandes nomes como: Abraão, Isaías, Enoque, Moisés e outros, ou seja, difícil identificar os verdadeiros autores dos textos em questão. Há ainda o fato de que a maior parte da literatura apocalíptica não foi acolhida pelo cânone cristão, ou seja, a maioria dos livros que tinha por tema o apocalipse eram textos apócrifos e por este fato não tiveram o mesmo respeito quanto à sua conservação ao longo do tempo.

Devemos considerar também que tal literatura pode adquirir duas dimensões fundamentais, a partir da discussão em relação a seu valor: em um primeiro momento, ela pode ser acervo de experiências religiosas vividas por um povo, mas, por outro lado, ela pode também auxiliar na interpretação de símbolos, mitos e estruturas religiosas deste mesmo povo. Ela é acervo porque preserva histórias, memórias, falas, formas de manifestação cultural e religiosa, vividas no cotidiano de uma comunidade, mesmo que, enquanto literatura,

haja certa ressignificação desse conteúdo. Já por outro ângulo, a literatura interpreta a religião porque é hermenêutica dessa religião e de seu significado para um determinado povo. Ao descrever o que é vivido e sentido pelo povo sobre o qual está falando, ela também expressa como esta determinada religião se manifesta no meio dele e quais as esperanças suscitadas por ela. É a literatura uma fonte inesgotável de apresentações e interpretações dos seres humanos através da história, principalmente no aspecto de sua necessidade de transcendência. Ainda é possível afirmar que a literatura apocalíptica pressuponha um impulso quase que natural para a fantasia, que alimentava o homem e o sustentava na difícil realidade que se apresentava em seu cotidiano.

O texto apocalíptico mais conhecido no ocidente cristão é o *Apocalipse* do *Novo Testamento* e é identificado como de autoria do apóstolo João. Foi escrito provavelmente entre 54 e 68 d.C. ou 81 e 96. É um texto muito rico e que já propiciou muitas leituras diferentes ao longo da história. O livro em questão tem como tema central o reinado de Deus sobre a história. João recebe como missão, ao ter a visão dos céus, escrevê-la e enviá-la às igrejas de Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadélfia e Laodicéia. A primeira visão que o apóstolo tem é de Jesus.

Ao vê-lo, caí como morto a seus pés. Ele, porém, colocou a mão direita sobre mim assegurando: “Não temas! Eu sou o *Primeiro* e o *Último*, o *Vivente*; estive morto, mas eis que estou vivo pelos séculos dos séculos, e tenho as chaves da Morte e do Hades. (A BÍBLIA..., Apocalipse: 1: 17,18).

Apocalipse, em seu significado religioso, representa a manifestação dos mistérios divinos que são inacessíveis à mente humana. Grande parte dessa manifestação literária apocalíptica não pertence à *Bíblia*, reconhecida pelos judeus e pelos cristãos, mesmo sendo o livro do profeta Daniel (*Antigo Testamento*) considerado como protótipo para estes escritos, inclusive para o texto atribuído a João.

Um dos fatores, que muito favoreceu o nascimento do estilo apocalíptico foi a difícil situação do povo judeu perante o ambiente político e religioso, após seu retorno do exílio na Babilônia, iniciado em 536 a.C.. Os autores que se ocuparam em falar sobre esta desastrosa situação dos hebreus viram e profetizaram, em seus escritos simbólicos, a punição iminente dos perseguidores de Israel e a vitória final do povo de Deus. O objetivo principal desses escritores era difundir esperança e coragem entre os perseguidos.

Tais narrativas foram muito populares entre os judeus e os cristãos. Esses escritos, mesmo quando não eram considerados inspirados por Deus, eram úteis para quem

quisesse compreender as características da literatura apocalíptica e aproximar-se, em um segundo momento, da cultura judaico-cristã da época.

Voltando à visão de João, ele nos descreve que, após ver Jesus Cristo, vê também uma porta aberta no céu. Ouve, então, uma voz que o chama para subir. Neste momento, ele se vê em espírito e sobe. No céu há um trono armado onde há alguém sentado e em volta deste trono há um arco-íris. Em torno deste lugar de honra há ainda 24 outros tronos, onde estão sentados anciãos vestidos de branco e coroados de ouro. Do trono saem vozes, relâmpagos e trovões e diante dele há sete tochas de fogo que representam os Espíritos de Deus. Diante do trono principal, há como que um mar de vidro. No meio dele e em volta há quatro seres viventes: o primeiro se assemelha a um leão, o segundo a um novilho, o terceiro ao homem e o quarto parece uma águia quando está voando. Todos têm seis asas, estão cheios de olhos e não têm descanso, proclamando dia e noite que Deus é o todo-poderoso. Diante do trono e do Cordeiro, há também uma grande multidão vestida de branco e que com palmas nas mãos clama a Deus, rodeada por anjos.⁷⁸

João, durante toda sua narrativa, faz muitas alusões à segunda vinda de Cristo, quando acontecerá o juízo final e, por isso, descreve o que todos verão.

Disse-me então: “Estas palavras são fiéis e verdadeiras, pois o Senhor, o Deus dos espíritos dos profetas, enviou o seu Anjo para mostrar aos seus servos *o que deve acontecer muito em breve*. Eis que eu venho em breve! Feliz aquele que observa as palavras da profecia deste livro.” (A BÍBLIA..., Apocalipse: 22: 6, 7).

O céu de João é habitado não só antes da segunda vinda de Jesus, mas será também depois. Além disso, ele nos relata que Satanás foi acorrentado por um anjo e lançado em um abismo por mil anos. No capítulo 21, João descreve o novo céu e a nova terra, que existirão após o juízo final.

Vi então *um céu novo e uma nova terra* – pois o primeiro céu e a primeira terra se foram, e o mar já não existe. Vi também descer do céu, de junto de Deus, a Cidade santa, uma Jerusalém nova, pronta como uma esposa que se enfeitou para seu marido. (A BÍBLIA..., Apocalipse: 21: 1, 2).

O que se lê é que, muito contrariamente ao que se imagina, não serão os homens que subirão aos céus para habitar com Deus, mas sim Deus descera dos céus

⁷⁸ Embora eu não trate disso diretamente, vale recordar que Dante se baseou no *Apocalipse* de João para descrever a procissão por ele apresentada no Canto XXIX do *Purgatório*. A imponente procissão alegórica, através da qual vem representada a história da Igreja e da humanidade, é aberta por sete candelabros muito luminosos, que representam o espírito de Deus do qual derivam os sete dons do Espírito Santo.

juntamente com a Jerusalém celeste para habitar entre os homens. O céu, ou melhor, o paraíso, será aqui, na terra, após o juízo final. É um anjo quem acompanha João e lhe apresenta a Jerusalém celeste. A cidade fulgura como pedra preciosa, como jaspe cristalino. É circundada por alta muralha, tem doze portas e, junto às portas, doze anjos. As portas são divididas da seguinte forma: três a leste, três ao norte, três ao sul e três a oeste. A muralha tem também doze fundamentos. A cidade é quadrada e mede doze mil estádios. Tem comprimento, altura e largura iguais. A estrutura da muralha é de jaspe e a cidade de ouro. Ela é adornada por todo tipo de pedras preciosas. Cada um dos doze fundamentos é revestido de um tipo de pedra preciosa. Na cidade não há sol nem lua, pois é a glória de Deus que a ilumina. Nessa cidade há um rio de água da vida, que brilha como um cristal e sai do trono do Senhor e do Cordeiro. No centro da praça dessa Jerusalém, de uma a outra margem do rio, está a árvore da vida. Ali também está o trono de Deus.

O símbolo do “reino de Deus” é, para Tillich (2002), a resposta para a busca que os grupos travam na história para possuir os elementos imanentes e transcendentais. A literatura judaica mostra muito bem esta tensão entre os aspectos intra-históricos (imanentes) e trans-históricos (transcendentais). Esta tensão, às vezes, é esquecida e tende a revelar somente um dos aspectos. Um exemplo dado pelo próprio teólogo é o de movimentos como os apocalípticos que muitas vezes anunciam uma mudança na história sem qualquer participação humana, substituindo a visão histórica pela visão cósmica, que, de forma acentuada, influenciará os escritos neo-testamentários.

Ainda entre os textos apocalípticos, inclui-se o *Apocalipse Grego de Baruque*, escrito após o ano 70 d.C. É possível afirmar isso pelo fato de que o texto descreve a destruição de Jerusalém. Baruque, personagem e narrador de sua história, viaja aos cinco céus. Um anjo o chama e diz que a ele serão revelados os mistérios de Deus. As portas dos céus de Baruque são muitas e muito grandes, por uma delas ele teve que caminhar 30 dias para passar.⁷⁹ E, quanto mais alto o céu, maior é a porta. Aqui também os astros interessam ao profeta. Vale ressaltar que nesse apócrifo os ímpios também são punidos acima da Terra e,

⁷⁹ O texto de Baruque foi originalmente escrito em hebraico e traduzido posteriormente para o grego e o siríaco, não existindo muitas pesquisas que façam referência a essa narrativa apócrifa, ao menos no Brasil. Conforme nos informa o livro canônico de Jeremias: “Baruch foi encarregado por Jeremias de cuidar dos hebreus no cativeiro; também foi incumbido de devolver ao Templo os objetos sacros que haviam sido saqueados pelos caldeus”. O *Apocalipse de Baruch* ou *2 Baruch*, foi provavelmente compilado em fins do primeiro século d.C. Cronologicamente, é difícil classificar o texto, mesmo quando ele mesmo faz referência de que se constrói: “Ao vigésimo quinto ano do rei de Judá, Jeconias, foi anunciada a palavra de Deus a Baruch, filho de Nérias”. Este relato tem problemas de fundamentação histórica, pois Jeconias subiu ao trono com dezoito anos e reinou somente por três meses, passando o resto de sua vida na Babilônia.

para separar o reino da luz do das trevas, há 365 portas. No quinto céu, ocorre o ápice da narrativa e é quando Miguel, o único que possui as chaves, abre-lhe as portas e Baruque pode contemplar a glória de Deus.

No *Testamento de Abraão* e no *Terceiro Livro dos Macabeus*, temos a descrição da viagem do patriarca aos céus. No *Testamento de Levi*, a viagem de Levi, no *Testamento de Sofonias*, a de Sofonias, entre outras narrativas apocalípticas. Todos são narradores e personagens de suas próprias histórias, obrigados sempre a dar testemunho de suas experiências pelo divino que lhes proporcionou conhecer a verdade oculta dos outros seres viventes sobre a terra. Para Frye (2004, p. 22): “Dar testemunho pode ser valioso, pelo menos para provocar novos e melhores livros.”

Se compararmos os vários apocalipses, veremos que há um gosto em comum por uma tradição literária, por uma imitação de lugares comuns. Mas é nessa imitação que podemos notar a originalidade e a personalidade literária de cada autor, que dá a seu texto um lugar exclusivo dentro da literatura apocalíptica, a partir de seu estilo.

Essas evocações do Apocalipse também eram, em parte, dependentes de textos proféticos anteriores, entre os quais três, sobretudo, foram importantes. O primeiro, Isaías 66, 22, anuncia “os novos céus e a nova terra”, bem como a reunião de todas as nações. O segundo, Ezequiel 40 a 48, deixa avistar “Um monte bastante alto, sobre o qual erguia-se uma cidade construída do lado sul” (Ez 40, 2) [...] “e o nome da cidade, a partir deste dia, será: Iahweh está ali” (Ez 48, 35). O terceiro é “a visão do Ancião”, em Daniel 7, 9 e 27, em que o Filho do homem é conduzido à presença do profeta e recebe um “império eterno”. (DELUMEAU, 2003, p. 34-35).

Uma peculiaridade importante da linguagem apocalíptica, torna a dizer, é o simbolismo. A forma simbólica já está na natureza das coisas, mas ela serve a um objetivo perfeitamente em harmonia com o fim deste gênero de profecia. É necessário que a vontade divina, ao mesmo tempo se revele e se esconda, ao menos até certo tempo, diante de olhares profanos. É melhor que o homem conheça o futuro, mas que ao mesmo tempo o ignore, a fim de que seja obrigado a crer e a esperar aquilo que foi profetizado. A forma simbólica serve a este duplo escopo, revelando e escondendo concomitantemente. Para Chevalier e Gheerbrant (1993, p. 65)

[...] ao descrever uma visão, o vidente traduz em símbolos as idéias que Deus lhe sugere, procedendo, assim, por acumulação de coisas, de cores, de cifras simbólicas, sem qualquer preocupação com a incoerência dos efeitos obtidos.

Há ainda três motivos pelos quais os escritores apocalípticos se servem de misteriosos símbolos para apresentar suas mensagens. O primeiro seria a proteção, pois o autor quer proteger a comunidade à qual se dirige. Se ele apresentasse a mensagem de forma críptica, de forma que pudesse ser entendida somente pelos membros da comunidade, ele evitaria que os perseguidores pudessem usar seus escritos para obter informações contra os componentes do grupo. Outro motivo é que ele proporciona uma ilustração mais eficaz. Os símbolos apocalípticos representam verdades muito complexas de modo muito simples. O último motivo seria o tradicionalismo destes símbolos, pois alguns eram usados simplesmente porque tinham se tornado parte da bagagem cultural tradicional das pessoas, verdadeiros e próprios usos idiomáticos.

Por tal fato, os apocalipses apócrifos possuem um notável motivo de interesse, pois documentam como se configurou, em nível popular, a resposta às interrogações sobre o sentido último da vida humana e do cosmos. Essas narrativas nos falam muito sobre a história da espiritualidade, oferecendo elementos importantes para entender as angústias e os temores, os sentimentos e as convicções morais da época em que foram escritas. Além disso, elas nos revelam algumas características de uma sociedade e também o juízo moral que elas atribuíam a si mesmas.

Através dos textos apocalípticos, é possível colher importantes indícios para se verificar a ressonância de alguns temas teológicos, éticos, devocionais e literários presentes nas antigas comunidades cristãs. Algumas vezes eles contêm interessantes testemunhos de posições doutrinárias, recusadas pela igreja, como os suplícios infernais e sua possível suspensão. Sobretudo, estes escritos contribuíram de forma significativa para configurar o destino ultraterreno do homem em relação a modalidades e esquemas que persistiram por muito tempo na espiritualidade cristã. Mas o mais importante é que esses textos contribuíram também, de forma ímpar, na formação da literatura e das artes figurativas. Os particulares descritos do inferno e do paraíso, a representação dos anjos e dos demônios, a correspondência entre culpa e punição – quase que um embrião do contrapasso – nos remete à memória os poemas de Giacomino da Verona e de Bonvesin de la Riva, até chegarmos à *Divina Comédia* de Dante. Mesmo que esses autores não tenham efetivamente lido este ou aquele texto, certamente o clima espiritual no qual estavam imersos era saturado de sugestões que derivavam desses apocalipses apócrifos.

Ao longo da história, esses textos narrados pelos homens, inicialmente simples e de fácil compreensão, foram se complicando e tomando formas diversas. Mas a gênese do narrador continuou sendo a mesma: “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que

testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, narração e ficção praticamente nascem juntas.” (LEITE, 1989, p. 5-6).

Tomando por base essas reflexões preliminares, de agora em diante me aprofundarei nos dois apócrifos que se constituem em objeto desta pesquisa.

3.2 Enoque, Isaías e suas visões celestiais

“Como o profeta ou o místico, o cientista também se obriga a enfrentar o escuro e imprevisível reino da realidade incriada.” (ARMSTRONG, 1999, p. 179).

Antes de iniciar a apresentação dos textos de Enoque e Isaías, gostaria de introduzir uma breve discussão sobre o que é este livro tão misterioso e, ao mesmo tempo tão conhecido, chamado *Bíblia*.

A *Bíblia* canônica protestante é composta por 66 livros e a *Bíblia* canônica católica por 73 livros, que foram escritos durante um período de mais de mil anos. Esses livros apresentam lendas, histórias, poesias, narrativas, discursos, leis, teses, cartas e relatos sobre a vida de Jesus, antes e depois de seu nascimento. Nesses livros, são apresentados todos os tipos de personagens, desde reis, belas mulheres, políticos, até pastores e prostitutas. Há ainda a descrição de emoções contraditórias como alegria e tristeza, amor e ódio, guerra e paz, fé e dúvida. É por toda essa riqueza que artistas, pensadores e escritores têm nas escrituras bíblicas uma grande fonte de inspiração. “Foi em parte graças a esse aspecto cultural que a *Bíblia* se tornou uma das pedras fundamentais sobre as quais repousa a civilização ocidental.” (GAARDER; HELLERN; NOTAKER, 2004, p. 217).

Foi todo esse contexto histórico descrito na *Bíblia* que

[...] levou São Paulo a pregar entre os gentios, desenvolveu a interpretação figural e preparou-a para a influência que iria exercer na Antigüidade tardia e na Idade Média. A visão que Auerbach apresenta do texto bíblico e desse método interpretativo usado por Paulo reconhece uma mescla possível entre religião e arte de forma dinâmica, cada uma mantendo sua respectiva autonomia. Por um lado, a experiência religiosa de Paulo é central para que o novo método seja desenvolvido; por outro, ele cria uma tradição que vai influenciar a história do pensamento ocidental e deixar uma herança expressiva para a produção literária até em nossos dias. (MAGALHÃES, 2000, p. 111).

Assim, a partir dos séculos XVIII e XIX, a *Bíblia* passou por um processo de desmitificação e começou a ser estudada também como uma obra literária. Uma discussão muito produtiva e atual dentro deste aspecto é a levada avante principalmente por Harold Bloom e Jack Miles (1997) que defendem a *Bíblia* como sendo criação literária, um livro que deve ser considerado livre da base dos dogmas, impostos pela teologia e pelas autoridades eclesiásticas. Mesmo que os teólogos estudem os gêneros e estilos literários bíblicos e

acreditem que isso seja fazer literatura, a proposta dos dois autores é mais ampla: eles acreditam que seja necessário descobrir a versatilidade de Deus, a genialidade dos autores dos livros, a engenhosidade na construção dos personagens.

Atesta-nos isso o fato de a *Bíblia* ser um livro quase que impossível de se ler na ordem em que se apresenta, pois é, na verdade, uma mistura de várias narrativas. Ela é uma verdadeira biblioteca, na qual são reunidos vários textos de autores e épocas diversas. E o mais interessante é que algumas partes dessas narrativas antigas podem ter sido transmitidas em livro, ao passo que outras não, elas continuaram sendo transmitidas ou de forma oral ou através de outros escritos que não foram selecionados para fazer parte do “livro do cristianismo”.

O primeiro, segundo a tradição dos estudos bíblicos, que procurou colocar essas narrativas numa forma escrita fixa, foi o escritor responsável pela fonte javista ou J.

O javista trabalhou principalmente com a forma que a narrativa tomou entre os clãs e grupos que formaram a tribo meridional de Judá, e ele incluiu principalmente aquelas tradições e elementos dos temas básicos que eram mais próprios do sul. (CERESKO, 1996, p. 71-72).

O que o javista fazia, na época da liga tribal, era combinar as narrativas e as tradições das várias tribos reunindo-as numa narrativa única. O javista se demonstrava, na maioria das vezes, um talentoso narrador de histórias, além de possuir uma profunda visão teológica.

Já uma experiência um pouco diferente da divindade surgiu ao norte, entre aqueles que deram origem depois ao movimento profético.

Grupos e indivíduos do norte sentiram particularmente o poder e a transcendência de Deus, um Deus distante e terrível. A atitude adequada para com esse Deus é a reverência e o temor, no sentido de obediência e de devotado amor filial. (CERESKO, 1996, p. 74).

Segundo essa tradição, os seres humanos dos relatos bíblicos eram movidos pelo temor, pela obediência e pela devoção que tinham à divindade ali apresentada. Esses personagens, talvez por sua origem, eram muito ricos e possuíam muito mais profundidade em relação ao seu tempo, destino e consciência. Para Auerbach, mesmo que eles estivessem envolvidos em acontecimentos que lhes ocupassem por completo, eles

[...] não se entregam a tal acontecimento a ponto de perderem a permanente consciência do que lhes acontecera em outro tempo e em outro lugar; seus pensamentos e sentimentos têm mais camadas e são mais intrincados. (AUERBACH, 1971, p. 9).

Neste ponto, acredito ser necessário retomar o fato de que estou tratando dos textos bíblicos como obras literárias, sejam eles canônicos ou não. Mas, a *Bíblia*, mesmo se considerarmos somente os textos canônicos, é uma reunião de livros que, em geral, não têm nada em comum um com o outro. Ler a *Bíblia* de *Gênesis* ao *Apocalipse* como lemos, por exemplo, *Dom Quixote*, de Cervantes, do começo ao fim, parece loucura e tarefa que dificilmente conseguiremos levar a cabo, mesmo que haja quem o faça.

Va ricordato che la Bibbia è un'autentica biblioteca i cui testi sono stati redatti in un arco di mille anni, in un'area geografica che spazia da Gerusalemme a Babilonia fino a Roma, e che sono stati scritti in ebraico, aramaico e greco. (BIANCHI, 2006, p. 90).⁸⁰

De tal forma, a *Bíblia*, por ser contada por várias vozes, enquanto literatura é polifônica, pois nos oferece diversas versões e visões da história do cristianismo e do judaísmo. Mais um ponto que se acrescenta ao nosso desafio de encarar os livros bíblicos como literatura e, enquanto tal, desvinculados de dogmas e, principalmente, da defesa de uma escolha de fé.

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes, e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 2005, p. 2).

E a vontade aqui é falar da influência de Deus na trajetória da humanidade. Dessa maneira, levando-se em consideração o caráter literário e artístico da polifonia, o estudo da *Bíblia*, do ponto de vista da literatura, é por si só legítimo, já que nenhum outro livro influenciou tanto a literatura ocidental.

⁸⁰ É bom lembrar que a *Bíblia* é uma autêntica biblioteca, cujos textos foram escritos em um arco de mil anos, em uma extensão geográfica que vai de Jerusalém a Babilônia, até Roma, e que foram escritos em hebraico, aramaico e grego.

Para Alcaraz (1998, p. 198):

A Bíblia inteira pode ser abordada sob o aspecto literário (Gabel-Wheeler 1993). Obviamente, há livros nos quais o literário ou poético se destacam especialmente. Podemos citar como exemplos o livro de *Jó*, os *Salmos*, o profeta *Isaías* e o *Cântico dos Cânticos*. Os místicos cristãos têm continuado nas pegadas dos autores sagrados, utilizando-se da linguagem poética tanto para falar *de* Deus como para falar *com* Deus. Se o universo religioso recorre à criatividade da linguagem para expressar o *indizível*, de igual modo a expressão literária encontra no universo religioso uma mina inexaurível. Na mitologia greco-latina religião e literatura formam uma simbiose de tal maneira que é impossível conceber a existência de uma delas sem a outra. Já nas religiões monoteístas que se consideram *históricas* e não mitológicas a situação é um pouco diferente.

Vista de tal maneira, a *Bíblia*, ao mesmo tempo em que se ocupa em conhecer o ser humano e os acontecimentos que o cercam, engloba lenda, história e teologia, tornando-se um material de garimpo vastíssimo para a literatura que a sucedeu.

Mas os fatores históricos e sociais não são os únicos que são importantes na criação literária. Há também os fatores artísticos como gênero e estilo, que mudam com o passar do tempo. E é à alteração desses fatores que se pode atribuir as mudanças nas formas de criação literária, segundo a percepção do autor.

Porém, na cultura semita antiga, no contexto em que nasceu a *Bíblia*, os textos eram escritos com outra mentalidade. O autor em si não era importante e sim a relação que ele tinha com um grupo específico ou com seu povo. É possível perceber a veracidade dessa constatação quando pensamos que os nomes dos autores bíblicos só eram conservados quando considerados importantes pela comunidade para a qual a narrativa era endereçada.

O nome de Isaías ou Jeremias demonstra aos crentes que Deus atua no meio de seu povo através de homens concretos, num momento preciso da história. Para o semita, não é importante o autor *em si mesmo*. Ele só é importante pelo que representa: a garantia do testemunho legítimo acerca da ação de Deus por seu povo. (ADABIA, 2000, p. 36).

Dessa maneira, sem mais me prolongar falando a respeito de toda a teoria que envolve os textos bíblicos, a literatura apocalíptica e outras questões levantadas até aqui, lhes apresento o profeta Isaías, segundo o que nos relatam alguns estudiosos de textos apócrifos como Rost (2004) e Tricca (1992).

O profeta Isaías era filho de certo Amós, que vivia em Jerusalém, e tinha visões divinas. Ele atuou principalmente na segunda metade do século VIII a.C. Assistiu à queda de Israel e de Samaria e viu, assim, a desolação de Jerusalém. Em seus escritos, ele fala pouco

sobre sua vida. Dentre as raras informações que temos, uma delas é de que sua esposa também tinha o dom da profecia, e seus filhos tinham nomes simbólicos: Shear-Iashub (“um resto voltará”) e Maher-shalal-hash-bas (“despojo rápido-presa veloz”). Seu nome, Isaías, significa “Iahweh concede a salvação”. Ninguém sabe ao certo como terminou sua vida, apesar de todas as histórias que envolvem a forma como ele morreu.

O profeta descreve a sua missão como se ele tivesse sido escolhido como confidente das deliberações de um conselho divino que lhe tivesse delegado o anúncio e a execução de suas decisões e decretos. Mas esta não era tida por ele como uma tarefa fácil e agradável, segundo suas próprias palavras. Ele teria que proclamar a ruína do reino de Israel e o povo se recusaria a acreditar nele. O discurso profético, quase que invariavelmente, tratando-se de mensagens de consolo, conforto, advertência ou condenação, não se referia a questões simples, pessoais ou exclusivamente religiosas. Muito pelo contrário, essas mensagens diziam respeito à vida de todo um povo, uma nação, ao caráter da sociedade israelita, sendo transmitidas a um rei individualmente ou ao seu povo de forma geral.

A vida de Isaías como profeta teve início com sua vocação por parte de Iahweh, e, sua importância, como pessoa e profeta, é atestada pelos quarenta e cinco anos de duração de seu ministério profético, segundo os relatos bíblicos.

A notável amplitude da visão de Isaías constitui outro elemento que dá vigor à sua poesia. Ele oferece uma idéia profunda das implicações das decisões e da política dos reis da Assíria e da Judéia no cenário internacional, e ao mesmo tempo, das atitudes e decisões do rei e do povo nas profundezas de seus próprios corações – e ele consegue mostrar o vínculo entre as duas. (CERESKO, 1996, p. 202).

Isaías é considerado pelos estudiosos da *Bíblia* como sendo o principal representante bíblico da literatura escatológica. Reiterando o que já foi dito, são consideradas narrativas escatológicas todas aquelas que apresentam afirmações que se refiram ao futuro, quando as condições históricas e do mundo estarão tão mudadas que será possível falar de um “novo estado das coisas”.

Para muitos, o profeta Isaías possuía um temperamento forte e aristocraticamente equilibrado, o que pode ter lhe facilitado a convivência com a corte e as classes mais altas. Além disso, esse seu temperamento pode ter contribuído também para que ele se afastasse e se opusesse a esses grupos da sociedade quando se fez necessário. A partir de então, ele se uniu a seus discípulos e passou a desenvolver um trabalho mais íntimo e formativo junto a eles e ao povo.

O livro que tem como título *Ascensão de Isaías*, começou a ser escrito no II século a. C. e foi encerrado no final do II século d. C. É tido, principalmente por sua temática, como um apocalipse judaico, rico em informações a respeito do êxtase de Isaías e o início de sua viagem celestial. A visão se dá quando Isaías estava reunido com outros quarenta profetas, que vinham de diferentes lugares para lhe cumprimentar. Neste exato momento, enquanto profetizavam, as portas dos céus se abriram e todos viram o que aconteceu e ouviram a voz do Espírito Santo de Deus.

E a visão do santo profeta não foi deste mundo aqui, mas uma visão do mundo misterioso no qual não é permitido ao homem penetrar. (TRICCA, 1992, p. 83).

Foi o rei Ezequias, a quem Isaías se dirigia, através de palavras de fé e justiça, quem reuniu a todos para que vissem e ouvissem o que estava acontecendo.

E o rei havia convocado o povo todo e todos os profetas que conseguira, e que atenderam ao convite; e Miquéias e Ananias o ancião, e Joel e Josheb, ele colocou à sua direita. (TRICCA, 1992, p. 82).

Daí, enquanto Deus falava através do espírito de Isaías e todos o ouviam, a consciência do profeta lhe foi tomada e ele não viu ou ouviu mais ninguém. Os olhos permaneciam abertos, mas a boca estava calada. Foi então que ele teve uma visão. Foi-lhe enviado um anjo do sétimo firmamento para guiá-lo nesta viagem. O mundo que se apresentou através da visão a Isaías representava o reino que se delineia após a morte.

Pois tu deves ainda retornar à tua prisão mortal, mas perceberás o caminho pelo qual te farei subir ao céu; pois é para isso mesmo que fui enviado a ti. (TRICCA, 1992, p. 84).

Isaías é escolhido para esta missão porque era testemunha do sofrimento ao qual estava sendo submetido o povo de Jerusalém, sua terra. Não que Isaías não sofresse, pois mesmo os profetas eram perseguidos, já que os governantes, para se manterem no poder, os acusavam de falsos profetas. Nosso profeta também é acusado e guardas são enviados para prendê-lo. É nesse instante que Isaías tem outra visão, a da vinda do cordeiro.

Ele havia, de fato, anunciado o advento do Bem-amado do sétimo céu, sua transfiguração, sua descida entre os homens, a forma humana que ele iria assumir, como haveria de ser rejeitado, os tormentos que ele iria sofrer por parte dos filhos

de Israel, a vida e a doutrina de seus doze apóstolos, sua crucificação na véspera do *Sabbath* entre dois homens da iniquidade, e sua sepultura. (TRICCA, 1992, p. 76).

Das histórias que se conhece, Manassés, o rei que assumiu o poder de Judá após a morte de Ezequias, completamente transtornado pela ira que lhe causavam as visões do profeta, mandou que o cortassem ao meio com uma serra de madeira. Mas, mesmo tomado pela dor, Isaías continuava a ter suas visões, o que irritava ainda mais ao rei e aos seus seguidores. As visões só cessaram quando o corpo foi completamente serrado.

Mesmo tendo tido o profeta a visão que anunciava o provável salvador, a narrativa de visão que mais interessa para esta pesquisa, é a tida por Isaías quando ele estava ao lado do leito do Rei Ezequias convalescente e sobre a qual passarei a discorrer agora.

Durante essa visão, o profeta fala inspirado pelo poder do espírito, e sua alma é elevada até que ele não enxergue mais ninguém à sua volta e nem mais fale com voz audível.

Foi um anjo, que habita o sétimo céu assim como Jesus Cristo, quem veio anunciar a visão a Isaías.

E o anjo que lhe fora enviado para revelar-lhe esta visão, não era um anjo deste firmamento, nem um destes anjos gloriosos deste mundo: era um anjo descido do sétimo céu. (TRICCA, 1992, p. 82).

Cabe ressaltar aqui que o testemunho do profeta sobre sua visão apresenta todos os movimentos narrados em forma ascendente, ou seja, tudo está localizado acima da terra, nos céus, tanto o que chamamos de paraíso quanto o que denominamos inferno. O anjo, que é o guia do profeta, toma-o pela mão e diz que Isaías verá o pai ao final daquela viagem. O primeiro lugar que visitam é o firmamento, onde vêem Samael e onde está localizado o reino de Satã.

E subimos, o anjo e eu, ao firmamento, e vi Samael e seus poderes; lá estava o reino da carnificina e das obras de Satã, da disputa e das discórdias. (TRICCA, 1992, p. 84).

O profeta diz existir uma semelhança muito grande entre o mundo superior (o firmamento) e o mundo inferior (a terra). Do firmamento eles passam ao céu propriamente dito. Ali eles vêem, ao centro, um trono, que divide o céu em direita e esquerda, onde ficavam os anjos. Os da direita eram anjos esplendorosos e perfeitos, que cantavam louvores ao trono.

E os anjos que estavam à esquerda cantavam após os primeiros; mas suas vozes não se pareciam com as vozes dos anjos da direita, e o seu esplendor era bem diferente. (TRICCA, 1992, p. 84).

Os louvores, tanto da direita como da esquerda, eram sempre dirigidos àquele que está no sétimo céu, ou seja, a Deus. Passam os dois, então, ao segundo céu, que é semelhante ao primeiro, mas o que está sentado no trono tem mais glória que o do primeiro céu. “Sim, grande era a glória do segundo céu; e o enviado para guiar os teus passos. E te direi a quem deverás adorar no sétimo céu.” (TRICCA, 1992, p. 85). Nesse céu, Isaías é avisado para adorar somente àquele que está no sétimo céu e a mais ninguém.

Vão, em seguida, ao terceiro céu. Lá não há nada que lembre a terra. O terceiro céu também é semelhante ao primeiro e ao segundo.

E eu disse ao anjo que estava comigo: “Mas se o esplendor celeste vai mudando diante dos meus olhos à medida que subo os diferentes graus do céu, e se aqui não há conhecimento nenhum do mundo, seria então em vão que estaríamos dando-lhe um nome aqui embaixo?” (TRICCA, 1992, p. 86).

No quarto céu, há a mesma estrutura dos outros e o louvor também é constante. Só o que aumenta é a glória, de céu a céu. Mesmo a divisão entre os anjos em direita e esquerda é igual.

E o esplendor e a glória dos anjos que se encontravam à direita eram maiores que a dos anjos colocados à esquerda. E a glória daquele que reinava sobre a terra era mais brilhante que a dos anjos colocados à direita, e a glória de uns e outros era superior à dos anjos dos céus inferiores. (TRICCA, 1992, p. 86).

No quinto céu, tudo igual, a glória aumenta, mas a glória da direita sempre supera a da esquerda. Dali passam ao éter do sexto céu, onde os anjos estão envoltos por uma imensa glória.

E ele me disse: “Sim, aqueles do sexto céu e do céu superior, onde não há lado esquerdo, nem trono no meio, é lá que habita aquele que não tem nome [Deus], e o Bem-amado [Jesus] cujo nome é um mistério que todos os céus não poderiam penetrar.” (TRICCA, 1992, p. 87).

No sexto céu, todos os anjos são iguais. Nesse momento, Isaías canta junto com os anjos.

E as coisas que se diziam eram bem diferentes. Mais suaves eram as vozes, mais brilhante era a luz. Tão brilhante que a luz que havia visto nos cinco céus me parecia só trevas comparada com aquela que nestes lugares resplandecia. (TRICCA, 1992, p. 88-89).

Dali, os viajantes passam ao éter do sétimo céu, onde uma voz quer bloquear a passagem de Isaías: “Subirá o último degrau aquele que habita entre os estrangeiros?” (TRICCA, 1992, p. 89).

Mas outra voz não permite que isso aconteça: “Sim, que seja permitido ao santo profeta Isaías subir até aqui, pois eis o seu hábito”. (TRICCA, 1992, p. 90). O profeta pede explicações ao anjo:

E interoguei o anjo que estava comigo, e disse-lhe: “quem é aquele que queria impedir-me; quem é aquele que concordou que eu subisse?” E ele me disse: “Aquele que quis te impedir habita acima dos esplendores do sexto céu. E aquele que obteve para ti a autorização de subir é o Deus teu Senhor, o Senhor Cristo, que no mundo deve chamar-se Jesus; mas ninguém pode compreender este nome misterioso; é preciso abandonar o invólucro carnal e subir aqui.” (TRICCA, 1992, p. 90).

No sétimo céu, há uma luz admirável e uma multidão de anjos. Lá habitam todos os santos (os redimidos) e Enoque, todos vestidos com o hábito celeste. Nesse céu, se sabe tudo a respeito do que se passa na terra. É onde também se encontram Cristo e o Espírito Santo. De lá eles podem ouvir todo o louvor que é feito nos outros céus. Neste instante, Isaías vê a Deus, que lhe permite ter a visão da vinda de Cristo a terra. Ao final, o anjo do Espírito Santo diz:

Isaías, filho de Amós, eu te protejo, pois são grandes as coisas que te foram comunicadas; e tu viste o que não foi dado a nenhum dos filhos dos homens ver. Ora, tu retornarás ao teu invólucro corpóreo até que teus dias se cumpram; tu voltarás então aqui. (TRICCA, 1992, p. 99).

Ao final da visão, o profeta volta para seu corpo, incumbido de contar o que viu a todo o povo. O relato se encerra com o autor pedindo as orações de todos e desculpas a Deus pela imperfeição de sua escrita.

Em resumo, o *Livro da ascensão de Isaías* é dividido em vários momentos distintos. Do primeiro ao quinto capítulos nos é descrito o que aconteceu a Isaías. No capítulo VI, o profeta relata como teve a visão que é apresentada aqui. E, a partir do capítulo VII, tem início o relato, em primeira pessoa, da visão propriamente dita. Apesar de ser um texto de

estrutura simples, a narrativa se apresenta muito bem estruturada hierarquicamente e contém todos os elementos que, em princípio, seriam característicos da literatura apocalíptica.

Agora, sob o nome de Enoque, temos o livro intitulado *2 Enoche* ou *Enoche Eslavo*, ou ainda, *Livro dos Segredos de Enoch*, que data do I século d.C.. As descrições apresentadas neste apocalipse nos permitem vislumbrar não só o céu aberto e os astros, mas também o culto celestial.

E os querubins e serafins que estavam perto do trono, os de seis asas e muitos olhos não se afastaram da face do Senhor, fazendo sua vontade e rodeando seu trono, cantando com doces vozes diante da face do Senhor: “Santo, Santo, Santo, Senhor Soberano de Sabaoth, céus e terra estão plenos de tua glória.” (TRICCA, 1992, p. 36).

Enoque, nessa narrativa, é um viajante que é guiado por dois anjos através de dez céus. O profeta descreve a estrutura de cada um dos céus e seus poderes. São apresentados também, através dessa visão, os poderes dos anjos e o culto que eles prestam a Deus. No sétimo céu, Enoque vê anjos que estão diante do trono de Deus e que, junto a seres de seis asas e muitos olhos, cantam louvores ao ser supremo. Nesse instante, o viajante é abandonado por seus guias e deve ser acompanhado por um arcanjo, Gabriel, pois parece que os céus que estão acima do sétimo são mais “santificados” que os outros.

Quando vi essas coisas, aqueles homens disseram-me: “Enoch, foi-nos ordenado que viajássemos até aqui contigo”, e esses homens se foram e não mais os vi. (TRICCA, 1992, p. 36).

Assim, o profeta chega ao décimo céu e encerra sua viagem voltando a terra e tendo que testemunhar sobre tudo que lhe foi permitido ver. Dessa maneira, a descrição do profeta começa tendo por objetivo o testemunho.

São dez os céus visitados pelo profeta Enoque, que é chamado por Deus, através de dois anjos, para ser testemunha do que havia do outro lado e depois contar aos filhos e aos outros de sua família o que havia visto.

Tem coragem, Enoch, não temas; o Deus eterno nos mandou a ti e, vê! Tu hoje deverás subir aos céus conosco, e deverás dizer a teus filhos e aos da tua família tudo o que deverão fazer na casa durante tua ausência na terra, e não os deixes procurar-te até que o Senhor te devolva a eles. (TRICCA, 1992, p. 24).

Enoque é levado ao primeiro céu pelos anjos que o colocam sobre nuvens. Dali ele vê o éter⁸¹ e um grande mar, maior que o da terra. Nesse céu, os anciãos e os dirigentes das ordens estelares vêm até ele.

Trouxeram até mim os anciãos e os dirigentes das ordens estelares, e mostraram-me duzentos anjos que dirigiam as estrelas e suas funções nos céus, e voaram com suas asas e apareceram todos que navegam. (TRICCA, 1992, p. 25).

Ele é levado, então, ao segundo céu. Lá estão as trevas e prisioneiros atados e vigiados que aguardam o juízo final. Os anjos ali são escuros. Os que estão presos são os infiéis a Deus, mas mesmo assim o profeta se compadece.

Senti muita pena deles, e eles me saudaram e me disseram: “Homem de Deus, ora por nós ao Senhor”. E eu lhes respondi: “Quem sou eu, um mortal, para que possa orar aos anjos? Quem sabe para onde vou e o que será de mim? Ou quem rezará por mim? (TRICCA, 1992, p. 26).

O profeta vai para o terceiro céu, onde há árvores floridas e com frutos. No meio daquelas árvores está a da vida. Ali é onde, segundo Enoque, Deus descansa quando vai ao paraíso. Este seria o céu preparado para os justos. A todo o momento de sua viagem, Enoque diz olhar para baixo, o que leva a crer que seu movimento seja sempre ascendente. Segundo o profeta, este paraíso está entre a corruptibilidade (terra) e a incorruptibilidade (Deus).⁸²

E de sua fontes brotam mel e leite, e de seus jorros saem óleo e vinho, e eles se separam em quatro partes e vão dar no PARAÍSO DO ÉDEN, entre a corruptibilidade e a incorruptibilidade. E dali elas vão à terra e sofrem uma revolução em seu círculo, transformando-se até em outros elementos. (TRICCA, 1992, p. 27).⁸³

⁸¹ Éter é uma palavra que vem do grego, *aithér*, que representa as coisas rarefeitas, quentes e secas. O éter, em oposição ao ar, teria ocupado os lugares externos na criação do mundo, segundo Anaxágoras de Clazômenas. O termo ainda, em outros casos, parece ter significado muito próximo ao de fogo. E há ainda concepções que interpretam a palavra como significando ar brilhante superior. No caso do texto de Enoque, éter identifica a divisão, que se faz clara para o profeta, entre terra e céu.

⁸² Dante repete o ato de Enoque e também olha para baixo para ver o caminho até ali percorrido por ele: “Ao verme enfim Beatriz desimpedido, ‘Inclina a face’, disse-me, ‘e repara quanto já temos por aqui subido’. Desde a outra vez que para baixo olhara, vi que pelo arco posto desde o meio ao fim do primo clima eu avançara.” (*Par.* XXVII, vv. 76-81).

⁸³ Há muita semelhança nestes trechos com o *Libro della scala di Maometto*: “E depois vi também que na terra do Paraíso havia um grande rio do qual nascem todos os rios que correm pelo mundo. Este atravessa o Egito e se chama Nilo, em latim *Fisone*. E, ao longo do seu percurso, na terra do Paraíso, é todo de mel, mas quando deixa aquela terra se transforma em água. E depois deste rio vi outro grandíssimo que se chama Addehilla, em latim *Eufrate*. Tal rio, quando corre na terra do Paraíso, é todo de leite, tão branco que é impossível de descrever, mas logo se transforma em água quando sai daquelas terras. E ainda, depois deste, vi outro rio

Neste céu, há trezentos anjos que guardam o jardim com um canto incessante. Aquele é o lugar reservado para os justos. Mas no mesmo céu, ao norte, fica um lugar terrível de trevas e escuridão e de um fogo que arde constantemente no alto. É o lugar preparado para os que desonram a Deus: sodomia, feitiçaria, encantamentos, roubo, mentiras, calúnias, inveja, rancor, fornicção, assassinato, etc.

E aqueles dois homens me tomaram e me conduziram ao Norte, e me mostraram um lugar terrível onde havia todas as maneiras de torturas: trevas e escuridão sufocantes, nenhuma luz havia lá, mas um fogo escuro constantemente ardia no alto. E havia um rio de fogo que corria, e por todo o lugar havia fogo, e por todo lugar havia geada e gelo, sede e tremores, enquanto que as penas eram muito cruéis. Os anjos temíveis e impiedosos portavam armas terríveis e infligiram torturas tenebrosas [...] (TRICCA, 1992, p. 28).

Enoque vai, então, para o quarto céu e vê os raios do sol e da lua, chegando à conclusão de que a luz do sol é maior. Os anjos o levam para o leste e ele vê:

[...] seis portões abertos, cada um com sessenta e um estádios e um quarto de um estádio, e eu realmente o medi, e entendi o porquê desse tamanho tão grande, através do qual o sol se dirige para o oeste, equilibra-se e se levanta durante todos os meses e torna a voltar aos seis portões de acordo com a sucessão das estações; assim, o período de um ano completo termina depois da volta das quatro estações. (TRICCA, 1992, p. 30).

E depois para oeste, mostrando-lhe seis grandes portões, que eram como os do leste, em concordância com o número de dias do ano. (TRICCA, 1992, p. 30-31). Os cânticos ouvidos por ele são, segundo o autor, impossíveis de se descrever por serem maravilhosos.

Já no quinto céu o profeta conhece os soldados chamados de *Grigori*, que têm aparência humana, mas são maiores que qualquer gigante e não tem vigor nas faces. Eles são assim, pois, como *Satanail*, rejeitaram o Senhor da Luz.

Eles me disseram: ‘Estes são os Grigori, que com seu príncipe Satanail rejeitaram o Senhor da Luz, e atrás deles estão os que são mantidos nas grandes trevas do segundo céu, e três deles foram para a terra vindos do trono do Senhor, para o Ermon, e quebraram seus votos nas encostas da colina do Ermon e viram como eram bonitas as filhas dos homens e tomaram-nas por esposas e sujaram o mundo com suas obras, e durante todo o tempo de sua estada cometeram ilegalidade e

maior ainda que tem por nome Gayan, em latim *Gyon*, que ao longo do seu curso na terra do Paraíso é todo de vinho, mas que logo se transforma em água quando sai daquelas terras. E depois disso, vi outro muito grande que tem por nome Targa, em latim *Tigri*. Tal rio é todo de uma água tão clara e tão doce que não se pode conceber. E estes rios seguem da seguinte forma: o rio de mel corre em direção ao oriente, o de leite em direção ao ocidente, o de vinho em direção ao sul e o de água em direção ao norte. (IL LIBRO..., 1999, p. 61).

promiscuidade, e nasceram gigantes e impressionantes homens grandes e grandes inimizados”. (TRICCA, 1992, p. 33-34).

Os *grigori* (do grego “guardião”) constituem, em uma versão popular, um grupo de anjos da guarda citados nos apócrifos do *Antigo Testamento* que teriam copulado com mulheres mortais, dando origem a uma raça de híbridos conhecidos por “Nephilim”, descritos como “gigantes” no Gênesis ou “heróis caídos” em Ezequiel. Outra definição que se refere aos *grigori* aparece em algumas tradições da bruxaria italiana, onde eles são descritos como uma raça que teve origem a partir de um antigo povo vindo das estrelas. Referências aos *grigori* angelicais podem ser encontradas no *Livro de Enoch* e em *Jubileus*. Em hebraico, esses seres são chamados de *Irin*, “guardião”, e são mencionados no *Antigo Testamento* (*Livro de Daniel*, capítulo 4).

No *Livro de Enoch*, os *grigori* são anjos enviados à terra para guardar as pessoas. Mas esses se encheram logo de concupiscência pelas mulheres que viam e, encorajados por Samyaza, seu líder, desertaram em massa para se casar e viver entre os homens. Os filhos nascidos dessas relações eram chamados de “Nephilim”, gigantes selvagens. Essa deserção aconteceu porque Samyaza, Azazel e outros do grupo se tornaram corruptos e começaram a ensinar a seus colegas humanos a fabricar armas de metal, cosméticos e outros produtos típicos da civilização, dos quais estes tinham secretamente se apossado. Mas, em função destes ensinamentos, as pessoas começaram a morrer e, conseqüentemente, invocar a ajuda dos céus. Deus enviou, então, o dilúvio universal para liberar a terra desses seres. Dessa forma, os *grigori* foram presos nos vales da terra até o dia do Juízo Final. Mas mesmo os *Grigori*, nos céus de Enoque, cantam e seus cantos chegam ao Senhor.

Já no sexto céu, Enoque vê sete grupos de anjos brilhantes e iguais que são os arcanjos, pois estão acima dos anjos. Eles fiscalizam os anjos e, em torno deles, estão seis Fênix e seis querubins, todos com seis asas.

Esses são os arcanjos, que estão acima dos anjos, e eles avaliam toda a vida no céu e na terra e os anjos que estão designados para as estações do ano, os anjos que cuidam dos rios e dos mares, e os que cuidam dos frutos da terra, e os que cuidam de toda a vegetação, dando comida para todos, e os anjos que anotam todas as almas dos homens e todos os seus feitos e todas as suas vidas diante da face do Senhor; em meio deles estão seis Fênix e seis querubins, os seis com seis asas, continuamente com uma voz cantante, e não é possível descrever seus cânticos e seu júbilo diante do Senhor, aos pés do Senhor. (TRICCA, 1992, p. 35).

Uma enorme luz é vista por Enoque já no sétimo céu, onde estão grandes arcanjos, milícias incorpores, ordens e governos, querubins e serafins, tronos, muitos olhos, e outras coisas também encontradas nos céus anteriores. Dali Enoque já pode avistar o Senhor ao longe. Nesse céu é que Enoque é abandonado por seus guias.

O profeta, ao se encontrar só, fica preocupado com o que será dele. Nesse momento, surge o arcanjo Gabriel enviado por Deus.

E Gabriel pegou-me como a uma folha que é apanhada pelo vento e colocou-me diante da face do Senhor. E eu vi o oitavo céu, que é chamado na língua hebraica de *Muzaloth*, o que muda as estações, a seca e a umidade e os doze signos do zodíaco, que estão acima do sétimo céu. (TRICCA, 1992, p. 36).

O nono céu é chamado de *Kuchavim* e é onde ficam as casas celestes dos doze signos do zodíaco. *Aravoth* é chamado o décimo céu e é onde Enoque vê a face do Senhor: “Assim vi a face do Senhor, mas a face do Senhor é inefável, maravilhosa e muito sublime e muito terrível.” (TRICCA, 1992, p. 37).

O Senhor fala com o profeta, que escreve tudo o que vê para deixar como testemunho. Logo após essa conversa, Deus manda Enoque de volta à terra, acompanhado por dois anjos. Enquanto estiver na terra, o viajante deverá falar dos segredos que lhe foram revelados e advertir os homens sobre suas falhas. Ao final de sua vida na terra, o profeta, segundo a tradição cristã, foi arrebatado.

Para Bloom (2008, p. 32):

[...] Enoque começou como um mortal e depois foi transformado no grande anjo Metatron, que, nas tradições gnóstica e cabalística, era conhecido como o Javé menor, mais do que um anjo e quase co-governante com Deus [...] A metamorfose apoteótica de Enoque em Metatron é um retorno de Adão, interpretado pela Cabala como o Homem-Deus original, uma fusão para além dos limites da nossa imaginação.

Assim Enoque, pela tradição judaica, seria visto como sendo mais que um profeta, ele seria quase que um semi-deus e teria sido abençoado com a possibilidade de não morrer. De tal forma, assim como a tradição católica diz ter a Virgem Maria ascendido aos céus em corpo e alma, o mesmo teria acontecido com Enoque. Tal nome é tão famoso dentro da tradição judaica que aparece como personagem tanto no livro de Isaías como na *Divina Comédia*.

O livro de Enoque que apresento aqui pode ser encontrado em duas versões. Uma é originária do sul da Rússia, é mais longa e está contida em um manuscrito da segunda

metade do século XVII, que foi publicada por A. POPOV, em 1880. A outra está incompleta e é encontrada em um manuscrito sérvio que pertence à Biblioteca Pública de Belgrado, e foi editada por St. Novakovic, em 1884. Em torno disso, há toda uma discussão que leva em consideração o fato de existir um original hebraico por trás dos dois manuscritos. Ambas as versões narram uma viagem feita por Enoque aos dez céus e que, ao final de sua trajetória, tem uma conversa com Deus que lhe explica sobre a criação do mundo e sua duração.

É muito interessante o fato de que, ao final de sua jornada, Enoque recebe de Praviil a informação de que tudo que o profeta viu e deverá testemunhar na terra, também está escrito em livros e guardado nos céus. E ele ainda recebe como graça divina o privilégio de conhecer todos os segredos de Deus. Além disso, a intimidade mostrada entre Deus e Enoque é muito grande.

E o Senhor chamou-me e disse-me: “Enoch, senta-te à minha esquerda com Gabriel”.

E eu curvei-me diante do Senhor, e o Senhor falou-me: “Enoch, amado, tudo que vês já pronto, eu te digo que já era mesmo antes do início, pois que tudo isso eu criei do não-ser, as coisas visíveis do invisível.

“Ouve, Enoch, e aceita minhas palavras, pois nem a meus anjos contei meus segredos, e não lhes contei sobre seu surgimento, nem falei-lhes do meu reino infinito nem entenderam meu ato de criação, que hoje conto a ti. (TRICCA, 1992, p. 39).

Enoque, ao voltar à terra, anota tudo que viu, entrega a seus filhos e fica entre eles somente trinta dias, quando é levado novamente para os céus, exatamente no mesmo dia e na mesma hora em que nascera, segundo o que nos vem testemunhado por seu apocalipse.

Neste momento, depois de ter apresentado o conteúdo dos livros de Enoque e Isaías, encerro aqui minha exposição e passo para o próximo momento de minha pesquisa: apresentar a *Divina Comédia* e seu autor e a época em que ela foi escrita.

4 CONSTRUINDO UM CONTEXTO

Contemplado, bafejado, esquadrinhado, percutido e perquirido em suas facetas, esse monumental retrato da humanidade que é a *Divina Comédia* conserva a mesma limpidez de há sete séculos. (LISBOA, 1965, p. 9).

Seria oportuno, antes de apresentar especificamente Dante Alighieri e seu poema, fazer uma síntese do contexto histórico-filosófico cultural e literário no qual o autor encontrou um solo fértil para a sua criação.

É o caso de São Tomás de Aquino (1224-1274), pensador que não separava a teologia da filosofia⁸⁴, e de quem Dante fez releituras ao longo de seu poema. Por este motivo é que procuro apresentar, de forma resumida, a concepção hierárquica elaborada pelo filósofo. Segundo São Tomás, faz-se razoável que o mundo se restrinja a um conjunto de criaturas, cuja existência é dada por Deus, que são criadas a partir do nada e classificadas hierarquicamente segundo seu grau de perfeição e de participação na essência e existência divinas. No estágio mais alto dessa hierarquia estão os anjos. Esses, apesar de serem criaturas como as demais, são diferentes delas porque são incorpóreas e possuem o grau mais alto de perfeição.

Os homens aparecem abaixo dos anjos e possuem dois compromissos: pelo fato de terem alma são seres imateriais, mas, como também estão ligados a um corpo, não possuem uma inteligência pura como a dos anjos. No homem, a alma é a fronteira onde se tocam o mundo material (dos corpos) e o imaterial (dos espíritos). Por esse fato, o homem pode conhecer o inteligível, mas não ter acesso a ele. O ser humano usa seus sentidos para adquirir conhecimento, porém, ele também é capaz de abstrair e criar conceitos que sejam universais, como os do pós-morte, por exemplo. É por esse motivo que o desejo do homem é sempre aperfeiçoar seus conhecimentos, o que, segundo o filósofo, só vem através de Deus, fato este que faria o ser humano transcender e o levaria diretamente ao Criador.

Foram poucos os pensadores que contribuíram de forma tão duradoura com o

⁸⁴ “É o que viu Tomás de Aquino, quando discutiu o estatuto científico da teologia no quadro da epistemologia de Aristóteles nos *Segundos Analíticos*. Percebeu que, se a teologia não se encaixava bem aí dentro, não era por causa da estreiteza da teologia, mas sim de Aristóteles, que não previu (e nem podia) essa forma *sui generis* e superior de racionalidade, que é a teologia da fé revelada. Daí a novidade e a originalidade de sua solução através do conceito de “quase-subalternação” da teologia à ciência divina.” (BOFF, 1999, p. 76).

cristianismo como Tomás de Aquino. Ele buscou a síntese do pensamento de Agostinho e da filosofia grega, que há pouco havia sido descoberta pelo Ocidente.

A *Summa theologiae* de Tomás de Aquino foi uma tentativa de integrar a nova filosofia com a tradição cristã ocidental. Tomás de Aquino ficara particularmente impressionado com a explicação de Aristóteles por Ibn Rushd. Contudo, diferentemente de Anselmo e Abelardo, não acreditava que mistérios como a Trindade pudessem ser provados pela razão, e distinguia cuidadosamente entre a inefável realidade de Deus e as doutrinas humanas sobre ele. (ARMSTRONG, 1999, p. 211).

A tentativa do filósofo de incorporar a experiência religiosa ao contexto da filosofia que estava surgindo era muito necessária para que a fé fosse articulada com outra realidade e não relegada a uma esfera isolada e própria. Mas, a crítica que se fez a ele é que seu raciocínio, muitas vezes, dava a impressão de que a idéia de Deus pudesse ser discutida da mesma forma que outras idéias da filosofia ou fenômenos naturais, já que ele buscava demonstrar a existência de Deus a partir da filosofia natural.

Mesmo assim, Tomás de Aquino é considerado o maior expoente do pensamento cristão medieval e o mais atento entre os leitores e comentaristas tanto de Aristóteles como de Averrois⁸⁵. Autor de uma atividade e produção riquíssimas, as suas obras tornaram-se, com o passar dos séculos, textos fundamentais de referência da teologia e da filosofia católicas, sobretudo depois que, em 1879, as suas idéias foram acolhidas como doutrina oficial da Igreja Católica.

O pensador definiu com grande clareza os três momentos e os três níveis do possível conhecimento das coisas divinas: duas se referem a este mundo (razão e revelação), e a terceira (visão) se realiza no outro mundo. A vida do além ilustrada por Tomás de Aquino, e relativa ao período que precede o Juízo Final, é como será vista em Dante, na *Divina Comédia*, que repropõe com grande força poética a versão ortodoxa, proposta pelo filósofo, desta primeira experiência das almas após a morte. Para Dante, a razão norteia seu percurso pelo *Inferno*, a revelação pelo *Purgatório* e a visão pelo *Paraíso*.

Partindo da influência que Tomás de Aquino exerceu sobre Dante, o que se

⁸⁵ Filósofo árabe do século XII, comentarista de Aristóteles, Abu al-Walid Muhammad ibn Rusd (1126-1198), é de uma família de Córdoba e nascido nessa mesma cidade. Consta que exerceu cargo jurídico, além de medicina. Escreveu também comentários sobre Galeno e Avicena. O que se sabe ainda é que recebeu, do califa Abu Yaqub, a incumbência de tornar os textos aristotélicos mais compreensíveis através de paráfrases. Embora seja este o reconhecimento mais sintético de seu operar, Averrois levou adiante profundos estudos filosóficos debatendo as questões mais cruciais para o saber de seu tempo: a criação do mundo e dos seres, a matéria, a própria filosofia, o processo cognitivo, a imaginação, dialogando e confrontando seu pensamento com os de Aristóteles, Avicena e Al-Farabi.

pode observar é que a crítica, que aqui denominarei de literária, por se basear nos escritos produzidos durante o período que vai até o século XIV, é uma crítica filosófica, conduzida por razões teológicas. “E todas as limitações do conhecimento filosófico de Deus, segundo Duns Scott, [...] supõem o contraste com a noção do Deus judaico-cristão todo-poderoso, criador livre de todas as coisas.” (NASCIMENTO, 2004, p. 66).

Tanto é uma crítica filosófica que é com Pseudo-Dionísio, o Areopagita (século I), que Tomás de Aquino reconhece que existe um conhecimento de Deus que se dá através do “sofrer o divino” (*patiens divina*). Dionísio insiste que a paixão por Deus consiste na busca da comunhão com o divino através do amor e do gozo espiritual de sua presença. Dentro dessa linha ele é bem consciente de que, para se chegar a conhecer a verdade, principalmente a de Deus, além da via científica, é necessária a via afetiva, que se daria através da compaixão, por experiência.

No entanto,

[...] foi Sto Agostinho que mais enfatizou o primado da fé para a compreensão teológica. É dele a definição mais sintética que a teologia recebeu em sua história: *intellectus fidei* – a inteligência da fé, sua autocompreensão. De Agostinho nos vem ainda o conhecido *crede ut intelligas*: crê para entender. *Praecedit fides, sequitur intellectus*: primeiro vem a fé, depois o entendimento. E mais: “Não pretendas entender para crer, mas antes crer para entender”. (BOFF, 1999, p. 33).

Já para Santo Agostinho, o problema teológico é o problema do homem Agostinho: o problema da inquietação, da dispersão, da crise, da sua redenção, da sua razão e da sua obra como dirigente da igreja. Para ele:

La vita dell'uomo singolo è dominata dall'alternativa fondamentale: vivere secondo la carne o vivere secondo lo spirito. La stessa alternativa domina la storia dell'umanità. Questa è costituita dalla lotta di due città o regni: il regno della carne e il regno dello spirito, la città terrena o città del diavolo, che è la società degli empi, e la città celeste o città di Dio che è la comunità dei giusti. (ABBAGNANO, 2007, p. 350).⁸⁶

Para Agostinho e Dionísio, a filosofia deveria ser entendida como uma etapa intermediária entre a fé que crê sem nada ver e o que vê e não mais crê. A filosofia seria, para eles, uma fé que procura entender através da inteligência. Seria uma fé que se constrói através

⁸⁶ A vida do homem simples é dominada pela escolha fundamental: viver segundo a carne ou viver segundo o espírito. A mesma escolha domina a história da humanidade. Esta se constitui pela luta de duas cidades ou reinos: o reino da carne e o reino do espírito, a cidade terrena ou a cidade do diabo, que é a sociedade dos ímpios, e a cidade celeste ou cidade de Deus, que é a comunidade dos justos.

da interpretação dos símbolos da Escritura, que se faz captando todo o movimento da natureza. Compartilham desse mesmo ponto de vista Anselmo de Cantuária⁸⁷ e Pedro Abelardo⁸⁸.

Havia ainda aqueles que, como São Pedro Damiano⁸⁹, acreditavam que as artes liberais, ou melhor, a filosofia especificamente, deveriam desempenhar única e exclusivamente o papel de “servas da teologia”.

De tal maneira, aproximando-me mais do período de Dante, e seguindo a orientação da formação intelectual da época, já na segunda metade do século XII, é possível dizer que a Europa ocidental foi inundada por várias traduções do grego e do árabe. Os dois maiores centros dessas traduções foram Palermo (Itália) e Toledo (Espanha)⁹⁰. Em muitos casos, era o clero o responsável por essas traduções. Convém lembrar ainda que, entre os séculos XI a XIV, parece ter havido um ressurgir cultural da Itália e é quando estudos não só literários, mas também teológicos, filosóficos, jurídicos e científicos passam a se ampliar e se desenvolver na península. Geralmente, um problema comum discutido por essas ciências era o da relação homem-Deus, o referente à missão moral e aos deveres do homem, de disciplinamento de todas as formas de saber herdadas da Antigüidade, e a resolução de problemas da vida civil e política, todos os temas presentes na *Divina Comédia*.

L'età antica camminò per costruire, secondo il volere divino, un Impero, il tempo della Redenzione si mosse per edificare la Chiesa, che ne continua il mandato. Dante si rifà ad Adamo, alla colpa prima dell'uomo, perché vede una pianta, e nel giardino delle delizie non ci può essere pensiero diverso da quello del passo biblico, in cui rivive l'innocenza. Ma come associare il primo fallo, Dio, la storia, le scritture, le virtù, la Chiesa? Questi scenari complessi non erano macchinari,

⁸⁷ “Toda a demonstração de Anselmo – chamada argumento ontológico por Kant (1724-1804) - repousa sobre três pressupostos: uma noção de Deus fornecida pela fé; a convicção de que existir no pensamento já é verdadeiramente existir; a exigência lógica de que a existência da noção de Deus no pensamento determine que se afirme sua existência na realidade.” (SANTO Anselmo, 1988, p. IX).

⁸⁸ “A parte mais produtiva do pensamento filosófico de Abelardo originou-se de sua atividade como professor de lógica. Como todos os estudiosos da filosofia da primeira metade do século XII, o principal problema por ele tratado foi a questão dos universais. [...] As respostas dadas por Abelardo aos intrincados problemas dos universais colocam-no como figura de primeiro plano dentro da história da filosofia. Ainda que elas não tenham resolvido todas as questões, tiveram, contudo, o mérito de apontar um novo caminho, que se poderia chamar de nominalismo moderado ou não-realismo. Sobretudo importante foi o fato de ter contribuído eficazmente para tornar a lógica uma disciplina autônoma, ao tratá-la mais como ciência das palavras do que das coisas, evitando, assim, a interferência da metafísica.” (SANTO Anselmo, 1988, p. 204-205).

⁸⁹ “A partir de S. Pedro Damiano, os medievais falavam do ‘serviço’ que, a título de *ancillae theologiae*, a filosofia e as ciências prestam à teologia. Tal expressão pode ser mal entendida, no sentido de implicar a negação da autonomia da filosofia e das ciências – perigo contra o qual advertiu o Vaticano II, evocando o ‘caso Galileu’ (GS 36, 2). Não, a relação da teologia com as outras ciências é idêntica à que mantém com a razão em geral: é de tipo *democrático*, não *ditatorial*, como dissemos. Democrático, porque respeita a autonomia de cada ciência, evitando toda manipulação despótica e arbitrária.” (BOFF, 1999, p. 368).

⁹⁰ Toledo foi um grande centro de cultura multilinguística e teve um papel fundamental como centro de estudo entre os séculos X, XI e XII. Entre os principais tradutores de Toledo está Avendauth, que nos traduziu a Enciclopédia de Avicena.

come si suol pensare oggi, in una età in cui l'arte, secondo il pensiero di Eliot, ha ridotto i suoi impegni e ristrette le sue possibilità, ma creavano un vasto interesse negli affreschi delle chiese e nei palazzi comunali.

Bisognò tradurre e mettere insieme in una certa unità storica di visione i momenti e i problemi diversi della vita, da una esperienza di realismo a qualcosa di valevole, più in là della propria generazione, verso un modo esemplare, se non proprio alla maniera platonica, certo in una universalità di modi e di forme. Le Summae tentarono tutto lo scibile; i vari Tesoretti, come quello di Brunetto Latini, aspiravano all'enciclopedia, le arti chiamavano a raccolta i formulari della scienza. (FALLANI, 1976, p. 27-28).⁹¹

Mas muito do progresso dos estudos e dos saberes deveu-se às universidades, que começaram a aparecer no século XI, e se consolidaram sobretudo no século XII. Com o termo universidade se queria denominar o grupo de estudantes e professores que, voluntariamente, se reunia em uma associação para a defesa de seu direitos e interesses, tendo como modelo as outras corporações de profissionais,

[...] per chiedere all'autorità civile o ecclesiastica il riconoscimento come Studio. Essere riconosciute era indispensabile per le università dei maestri e degli scolari, se volevano che i loro titoli di studio avessero valore legale, dal momento che il potere di rilasciarli era nelle mani delle massime autorità (imperatori, re o papi). (PICCINNI, 2004, p. 157).⁹²

Em um primeiro momento, três grandes universidades dominavam o quadro europeu: a Universidade de Paris, a de Bolonha e a de Oxford. Nelas eram ensinadas as matérias fundamentais da teologia, do direito (civil e canônico) e da medicina. A Universidade dos Estudos de Paris foi reconhecida por Inocêncio III, em 1215, e em 1231 obteve, por parte de Gregório IX, novos estatutos. Esta novidade institucional deu margem a um florescer intelectual que foi muito significativo principalmente no campo dos estudos filosóficos e teológicos.

⁹¹ A idade antiga caminhou para construir, segundo o querer divino, um Império, o tempo da Redenção se moveu para edificar a Igreja, que lhe continua o mandato. Dante se refaz a Adão, à culpa primeira do homem, porque vê uma planta, e no jardim das delícias não pode haver pensamentos diferentes daqueles da *Bíblia*, onde revive a inocência. Mas como associar o primeiro erro, Deus, a história, as escrituras, as virtudes, a Igreja? Estes cenários complexos não eram máquinas, como se costuma pensar hoje, em uma idade cuja arte, segundo o pensamento de Eliot, reduziu seus compromissos e restringiu suas possibilidades, mas criavam um grande interesse nos afrescos das igrejas e nos *palazzi comunali*. Foi preciso traduzir e colocar junto, com certa unidade histórica de visão, os momentos e os vários problemas da vida, de uma experiência de realismo a algo de válido, mais além da própria geração, em direção a um modo exemplar, se não próprio à maneira platônica, de certo em uma universalidade de modos e formas. As *Summae* tentaram reproduzir tudo que envolvia o conhecimento humano; os vários *Tesoretti*, como o de Brunetto Latini, aspiravam a ser enciclopédias, as artes chamavam para organizarem-se em coletâneas os formulários das ciências.

⁹² [...] para requerer à autoridade civil ou eclesiástica o reconhecimento como *Studio*. Ser reconhecido era indispensável para as universidades dos mestres e dos estudantes, se eles quisessem que seus títulos de estudos tivessem valor legal, desde o momento que o poder de emitir-los estava nas mãos das autoridades máximas (imperadores, reis ou papas).

Para a Universidade dos Estudos de Bolonha, dirigida por uma associação de estudantes, que foi reconhecida em 1158 por Barbaruiva e que se empenhava também em proteger os estudantes em viagem para a cidade, confluíram três escolas: a municipal, onde se estudava artes; aquela na qual se estudava direito; e a monástica, onde se estudava direito canônico. Consta que Dante, em 1287, tenha passado um breve período de tempo em Bolonha, por isso, faz-se também possível que ele tenha frequentado a renomada Universidade dos Estudos de Bolonha e adquirido alguns de seus conhecimentos jurídicos. Segundo alguns historiadores, depois do exílio, Dante se dirigiu tanto à Universidade de Bolonha como à Universidade de Paris, mas a maior parte de sua formação deve-se principalmente a seu espírito de autodidata.

A Universidade de Oxford, ativa desde o século XII, decolou em suas atividades só em 1229, quando se transferiram para lá alguns estudantes da Universidade de Paris.

É importante falar um pouco mais sobre o movimento filosófico que surgiu nesse período. A palavra escolástica, muito usada quando se comenta sobre este momento histórico, designa a filosofia cristã da Idade Média. Escolástico significou, nos primeiros séculos da Idade Média, o professor das artes liberais, isto é, das disciplinas que constituíam o *trivium* e o *quadrivium*. Logo após denominou-se escolástico também o docente de filosofia e de teologia, cujo título oficial era *magister*⁹³.

O método da Escolástica (isto é, da teologia e da filosofia católicas) servia-se de livros que eram lidos e comentados em comum, entre os estudantes. Implicava, em primeiro lugar, na leitura cuidadosa e no comentário de textos aos quais eram atribuídos grande autoridade e respeito em relação a uma determinada disciplina. Em um segundo momento, eram feitas discussões em torno de um tema escolhido pelo mestre, que era ilustrado aos alunos e discutido por um assistente e, sobre o qual, ao final, o mestre expunha seu ponto de vista.

Um dos temas muito discutido nesta época era a concepção de cosmos. Para os estudiosos do século XIII, o cosmos, que era definido, geralmente, como aristotélico-ptolomaico, era um sistema de esferas concêntricas: oito esferas principais (Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno e, por fim, a das estrelas fixas) que giravam em volta da

⁹³ “A ligação da escolástica com a função docente não é um fato simplesmente acidental e extrínseco, mas faz parte da natureza da própria escolástica. Toda filosofia é determinada, em sua natureza, pelo problema que se constitui no centro de sua pesquisa; e o problema da escolástica era o de levar o homem à compreensão da verdade revelada. Ora, este era um problema de *scuola*, ou seja, de educação: o problema da formação do clero.” (ABBAGNANO, 2007, p. 371-372).

Terra; uma nona esfera, que envolveria a todas as outras, e transmitiria seu movimento ao sistema inferior e que, por isso, seria chamada primeiro móvel. Fora disso, segundo alguns, estaria a sede de Deus e dos espíritos abençoados, o Empíreo, que seria imóvel, mas teria dado origem ao movimento.

Vale lembrar ainda que, quando aqueles que chamamos de filósofos medievais queriam fazer referência aos autores cristãos anteriores a eles, os chamavam de Santos, separando-os dos filósofos. Hoje, esses Santos são chamados de Padres ou Pais da Igreja. Tais Santos se denominavam mestres da sagrada doutrina, que é o que denominamos hoje de teólogo/teologia. Assim, se um desses teólogos, ou Santos, fizesse menção à filosofia em seus escritos seria chamado de teólogo filosofante ou somente filosofante.⁹⁴ Eram os teólogos os grandes intelectuais da época.

Esta classificação da teologia em teologia filosofante levava em consideração os diferentes estilos da construção do pensamento teológico. Dessa forma, tornou-se possível dizer que o estilo variava de acordo com o instrumental intelectual colocado à disposição para a elaboração teológica em questão. Sendo assim, passou-se a falar de uma teologia orientada pela gramática (século IX), outra sob o regime da dialética (século XII) e a já citada teologia filosofante (século XIII).

Ainda a propósito da formação recebida pelos intelectuais medievais, torna-se imprescindível falar sobre as artes liberais. O conceito e a expressão “artes liberais” tiveram origem na Antigüidade, mas foi durante a Idade Média e a criação das universidades que a definição passou a ter o alcance e o significado atuais, assim como a organização das disciplinas que a compõem. As artes liberais, durante a Idade Média, eram consideradas as disciplinas necessárias para a formação de um homem livre, que não deveria se preocupar com o lado profissional ou com a utilidade de seu conhecimento. A elas se opunham as *artes mecânicas*, que tinham seu conhecimento voltado para o lado mais técnico do conhecimento e que serviam às necessidades cotidianas do homem.

A experiência intelectual de Dante está claramente vinculada à concepção do saber e da cultura medievais que subdividia as sete artes liberais e as distinguia das artes mecânicas. As artes liberais eram divididas, inicialmente, nas três disciplinas do *Trívio*, que eram: gramática, retórica e dialética; e depois passavam às quatro disciplinas superiores do

⁹⁴ “‘Teólogo-Filosofante’ (Philosophans-Theologus) ou simplesmente ‘Filosofante’ (Philosophans), era o epíteto dado aos teólogos da alta Idade Média, que faziam teologia, sem prescindir da filosofia. Tomás de Aquino, no século XIII, muito provavelmente, era considerado um “Filosofante”. (FILOSOFANTE).

Quadrivio: aritmética, música, geometria e astronomia.⁹⁵

As três primeiras artes, movidas pela razão, eram, para Agostinho: Gramática, Dialética e Retórica, ordem que também seguiu Dante, mas que não era tão comum na escola medieval, que colocava em segundo lugar a Retórica, como se esta fosse indispensável para a aplicação da Dialética. Já em relação às quatro ciências superiores, Agostinho dizia que eram adquiridas através da harmonia e da ordem matemática, que se traduziria na medida perfeita do número e do ritmo proporcionais.

In tal modo il sapere umano si delineava secondo una parabola che dalle nozioni elementari (Grammatica) raggiungeva le forme universali e celesti (Astronomia) e simboleggiava l'itinerario terreno e spirituale dell'uomo, che dalla molteplice realtà dei fenomeni poteva aspirare, attraverso la progressiva unificazione delle conoscenze, all'intuizione dell'ultima unità, assoluta, eterna e immutabile. (RUSSO, 1984, v. 1, p. 405).⁹⁶

Abelardo, por outro lado, lembrava sempre que os textos dos Padres da Igreja eram chamados de “autoridades”⁹⁷, outro conceito de muita relevância para a época.

A princípio esta palavra era usada para se referir à qualidade em virtude da qual alguém (um juiz, escritor, testemunha, padre) era digno de crédito, de consideração, de confiança. Daí, a palavra passou a nomear a própria pessoa que possuía esta qualidade, e finalmente o escrito que continha a opinião ou a vontade do seu autor. Este texto é, então, “autoridade” ou “autêntico”. (NASCIMENTO, 2004, p. 34).

A noção de *auctoritas*⁹⁸ pertence ao patrimônio arcaico da linguagem jurídica e religiosa latina. Em um sentido restrito, juridicamente falando, *auctoritas* é a ação do “autor”.

⁹⁵ Dante, em sua obra *O Banquete*, fala sobre as disciplinas do *Trívio* e do *Quadrivio*: “Agora, devemos ver porque se diz *terceiro* céu. Para isso é necessário fazermos considerações sobre uma comparação que está na ordem dos céus, com as ciências. Como há pouco se disse, os sete céus, antes de nós, são os dos planetas; depois, há dois céus, acima destes, móveis, e um acima de todos, fixo. Aos sete primeiros correspondem as sete Ciências do Trívio e do Quadrívio, isto é, *Gramática, Dialética, Retórica, Aritmética, Música, Geometria e Astrologia*”. (RUSSO, 1984, p. 201).

⁹⁶ De tal maneira, o saber humano se delineava segundo uma parábola que, a partir das noções elementares (*Grammatica*), alcançava as formas universais e celestes (*Astronomia*) e simbolizava o itinerário terreno e espiritual do homem, que das muitas realidades dos fenômenos podia aspirar, através da progressiva unificação dos conhecimentos, à intuição da última unidade, absoluta, eterna e imutável.

⁹⁷ É Dante quem, no *Banquete*, fala novamente a respeito de um termo polêmico para a época: “O outro princípio, do qual se deriva *Autor*, segundo o testemunho de Ugoccione, no princípio das suas derivações, é uma palavra grega que significa *Autentín*, que em latim quer dizer *digno de fé e de obediência*. E assim *Autor*, daqui derivado, toma-se por toda pessoa digna de ser acreditada e obedecida. E daí vem a palavra de que no momento estamos tratando, isto é, *Autoridade*; pelo que pode-se ver, que a *Autoridade* significa ato *digno de fé e de obediência*.” (DANTE ALIGHIERI, s. d., v. IX, p. 33).

⁹⁸ “Se a “*auctoritas*” então, do ponto de vista político, configura-se como capacidade de um personagem de exercitar uma função dirigente, uma influência não imediatamente ligada ao poder por ela exercido, mas aos elementos que justificam o seguir e o ceder a isso, sobre o cultural ela denota o poder de convencer, de persuadir, de um filósofo, um poeta, um historiador, um orador (as conotações fortemente pessoais da

“L’*esse auctor* si configura quindi come il farsi garante e l’*auctoritas* come garanzia.” (STABILE, 1984, v. 1, p. 456).⁹⁹

A proposta de Abelardo era, na verdade, utilizar a dialética na discussão das “autoridades” que davam origem às “questões” teológicas. Essa sua atitude foi de grande importância para o pensamento das ciências e não só da filosofia ou da teologia da época. Abelardo, além de tudo, não negava a importância das Escrituras¹⁰⁰ e dizia que tudo que se lesse deveria ser em função delas, mas seu olhar sempre foi indagativo e argumentativo o que o tornava muito diferente de Santo Anselmo, por exemplo.

Por toda essa riqueza de conteúdo é que não podemos concordar com a idéia de alguns de que a Idade Média seja uma idade decaída e bárbara, quase uma idade intermediária de escuridão e involução, colocada entre Antigüidade e Idade Moderna. Esse período histórico pode não ter concebido as várias ciências nas suas singularidades e autonomia, mas objetivou colocá-las todas dentro de um grande organismo ou enciclopédia, todas utilizadas como meio para entender o desenvolvimento da obra de Deus no mundo.

E Dante, dentro desse panorama, é um espírito fortemente medieval, no qual culminam ideais estético-filosóficos e religiosos de seu tempo. Esse espírito medieval é muitas vezes definido por seu gosto pela alegoria, pelo tema de sua *Divina Comédia* ligado à visão de uma literatura ultraterrena tradicional, por sua interpretação cristã e pela própria estrutura de seu poema. Para Eco (1989, p. 72):

O homem medieval vivia, efetivamente, em um mundo povoado de significados, referências, supra-sentidos, manifestações de Deus nas coisas, em uma natureza que falava continuamente uma linguagem heráldica, na qual um leão não era só um leão, uma noz não era só uma noz, um hipogrifo era real como um leão porque, como este, era signo, irrelevante existencialmente, de uma verdade superior.

auctoritas tornava muito próximas as ligações entre *auctoritas* e capacidade oratória) justificado pela *fides* a ele atribuída, pela superioridade e pela ascendência exercitada. *Gravitas, dignitas, nobilitas* são todos elementos que fazem parte da *auctoritas* do homem político ou de doutrina latina, para torná-lo um modelo digno de competição. A *auctoritas*, e foi um traço seu constante, tornou-se um requisito essencial na formação da tradição; ela, aplicada a coisas ou acontecimentos, assume o significado de ‘precedente’ e, quanto às pessoas, adquire o valor de exemplo e modelo de comportamento (a *auctoritas maiorum* corresponde ao *mos maiorum*, ao conjunto de precedentes válidos que dão autoridade).[...] Mestres, teólogos, estudiosos de textos religiosos tendem a constituir um patrimônio de auctoritates, segundo regras sempre mais elaboradas [...] onde fica evidente o fundamento da *auctoritas* na prioridade temporal e/ou de grau; [...] De tempos em tempos vai se formando um corpo de autores que ou o uso ou a consagração oficial ‘autorizou’, isto é, são reconhecidos como autênticos ou doutores canônicos, ou cuja sentença considerou *auctoritatis habent*, e podem eles, então, ser invocados e fazer *auctoritas* em uma argumentação teológica.” (STABILE, 1984, p. 456-57).

⁹⁹ O *esse auctor* configura-se, então, como o fazer-se fiador e o *auctoritas* como garantia.

¹⁰⁰ “Mas isso não implica que a fé não deva ser alcançada e se defenda através da razão. Se não há necessidade nem mesmo de se discutir sobre o que se deve ou não se deve acreditar, o que nos resta se não ter fé igualmente seja naqueles que falam a verdade, seja naqueles que falam o falso?” (ABBAGNANO, 2007, p. 427).

Assim, partindo da afirmação de Eco, e referindo-me ao que descrevi anteriormente a respeito do papel da teologia, pode-se perceber que as disciplinas literárias eram consideradas, durante a Idade Média, subsidiárias da teologia. Dante, inserido neste momento histórico, está envolvido pelas questões de Deus, nutrido por uma filosofia rica e vigorosa, cheia de movimentos místicos que alimentavam a literatura da Itália. Os problemas que os intelectuais buscavam resolver eram: a relação entre Igreja e Império, as inquietações morais geradas por essa situação, a divisão, no campo intelectual, entre a interpretação mística e a racional dos problemas religiosos, a relação entre cultura profana e cultura clássica, além de inúmeros outros, menos relevantes para nós, nesse momento.

Su piani diversi, scrittori e artisti, s'incontrarono nello spiegare i valori pregnanti della natura delle cose, e il loro linguaggio, per quanto vi era di dottrinale, ebbe come fonte gli esegeti e i naturalisti, i luoghi della Scolastica e le intuizioni dei mistici. [...] Il processo abituale di ricerca e di espressione giustificò l'allegorismo con esperienze culturali, e specialmente l'escatologia accrebbe lo sforzo e il patrimonio dell'immaginazione. La scienza con le sue leggi sembrò che portasse dentro un'immagine, che riguardava l'uomo e la sua vita. (FALLANI, 1976, p. 14).¹⁰¹

Para Verger (1999, p. 7), a Idade Média:

[...] abandona os mestres, os formadores e produtores de idéias, para concentrar-se nos que estudavam, tentando entender o *que* estudavam e *como* estudavam, para depois voltar-se para o seu *fazer*, para a aplicação e o exercício do que haviam aprendido.

De tal maneira, o que me interessa diretamente é saber quais seriam os saberes realmente valorizados pelas elites medievais que não abrangessem só a historiografia e se difundissem para além dos saberes clericais. Ser erudito para um homem da elite medieval era conhecer as disciplinas que eram ensinadas nas escolas, *studia* e, posteriormente, nas universidades daquele tempo, ou seja, medicina, teologia e direito, além da faculdade preparatória das artes. Essas eram as disciplinas que caracterizavam o verdadeiro homem de saber, principalmente no período da Idade Média que considero aqui e que envolve a formação de Dante Alighieri.

¹⁰¹ Em níveis diversos, escritores e artistas, encontraram-se no explicar os valores da natureza das coisas, e a linguagem deles, no que tinha de doutrinário, teve como fonte os exegetas e os naturalistas, os lugares da Escolástica e as instituições dos místicos. [...] O processo habitual de pesquisa e de expressão justificou o alegorismo com experiências culturais, e especialmente a escatologia acrescentou o esforço e o patrimônio da imaginação. A ciência, com suas leis, parecia que levasse para dentro dela uma imagem, que se referia ao homem e à sua vida.

Mas, maior entre os três saberes, como já apontado, era a teologia, ou melhor, a ciência sagrada. A teologia ensinada, que passou a ser caracterizada como tal principalmente a partir do século XIII, tinha dois caminhos: por um lado, estudava-se e faziam-se comentários da própria *Bíblia*, por outro, era feito o estudo sistêmico do dogma cristão, que se fundamentava nos ensinamentos dos Pais da Igreja e nos recursos da filosofia. Era, então, essa disciplina, teoricamente, vista como uma espécie de disciplina mestra, que conferia aos teólogos certo direito de olhar sobre os outros saberes, controlando-os através da ortodoxia cristã. Porém, na prática, ninguém podia imaginar que a teologia teria tido uma grande difusão, já que os leigos eram impedidos de estudá-la e, mesmo entre o clero, os monges e os religiosos, eram poucos os que podiam receber uma formação teológica aprofundada, concebida a partir de critérios extremamente exigentes.¹⁰²

Os que chegavam a alcançar a formação de teólogos tinham uma imagem de especialistas intelectuais com alto grau de qualificação. O papel desses homens era

[...] por um lado, cultivar e enriquecer uma disciplina cujo valor eminente não era contestado por ninguém; por outro lado – pelo menos naquilo que concerne aos mendicantes – deviam consagrar-se a uma prática pastoral bem particular, o sermão, para o qual uma formação teológica superior parecia ser uma preparação adequada. (VERGER, 1999, p. 48)

Isso indica que a igreja, ao menos na época na qual Dante viveu, era a grande representante do Cristianismo¹⁰³, através de seus teólogos. Mesmo assim, conservou em si a Antigüidade. Mas a conservou dissolvendo-a, na sua organicidade, reorganizando os elementos do pensamento, da cultura, da vida antiga e reabsorvendo-os em uma nova síntese, na qual os elementos eram como fermentos que alimentavam uma nova história. Com isso, se evidencia ser falsa a idéia de que a Idade Média tenha sido uma idade apagada entre a Antigüidade e a Idade Moderna, e também de que tenha sido um período de todo privado de paixões e interesses terrenos.

Dessa forma, a filosofia cristã da época teve origem a partir da religião cristã.

¹⁰² “A situação agora pode ser visualizada entre a terra e o Primeiro Móvel, que é o céu mais remoto e mais veloz, com distâncias impossíveis de se medir: é a diferença entre a ciência humana e a sabedoria divina, aquela que ocorre entre “*philosophica documenta*” e “*documenta spiritualia*”. O limite está marcado: as forças intelectivas sozinhas não podem questionar e alcançar a amplitude da verdade terrena, as intelectivas sobrenaturais são obras de fé, e pertencem à revelação.” (FALLANI, 1976, p. 26).

¹⁰³ “Conseguira o Catolicismo, no século XII, que é o apogeu da Idade Média, estabelecer, em quase toda a Europa, um sistema de idéias onde ninguém contestava o valor da moral, que lhe era ensinada, e a legitimidade dos laços que determinam as relações entre os homens. A ninguém ocorria modificá-los, porquanto ‘ninguém concebia uma organização social mais perfeita e nem apenas diversa da que o cercava’”. (LINS, 1965, p. 72).

E essa religião escolheu o papel de levar o homem à compreensão da verdade revelada por Cristo, de modo que esse homem pudesse realizar em si mesmo o seu significado autêntico. O maior perigo enfrentado pela unidade espiritual do cristianismo em seus primeiros séculos de existência foi o das seitas gnósticas¹⁰⁴, que se difundiram largamente no Ocidente e no Oriente, principalmente entre os sábios e produziu uma rica e diversificada literatura. Essa literatura, no entanto, a exceção de poucos textos, conservados em traduções coptas, foi perdida e se faz conhecida muitas vezes somente através das menções feitas pelos Pais da Igreja, quando eles refutam estes escritos, alegando serem eles “falsos”. Através dessa postura, a teologia contribuiu muito para que a religião cristã se tornasse uma religião de interpretação inflexível, de dogmas e autoritária, sufocando as idéias daqueles que queriam renovar a mensagem cristã.

E, já que fiz menção à religião cristã, conhecê-la, mesmo que de forma superficial, se faz essencial quando queremos compreender a sociedade e a cultura na qual Dante está inserido, pois é esta a filosofia de vida que mais caracteriza e caracterizou o mundo ocidental, seja na história, na literatura, na filosofia, na arte e na arquitetura da época.

A religião, durante o Medievo, ocupou um espaço político. A vida girava em torno ou em relação aos conceitos religiosos. Os reis eram homens consagrados pela igreja e os papas eram aqueles que ditavam a moral e os bons costumes, mesmo que eles não fossem exemplo para isso. Era a religião que condicionava a ciência, permitindo-lhe o crescimento quando oportuno ou sufocando-a quando suas descobertas eram contrárias aos dogmas impostos.

Assim, o cristianismo, em seus primeiros séculos, resolveu o problema da localização dos lugares do além da seguinte forma: o inferno estaria abaixo da terra e o paraíso no céu. Tanto isso é verdade que os termos céu e paraíso se tornaram sinônimos.

C'è una curiosità ancor più pressante che quella sul mondo che ci circonda: la curiosità sul mondo dei morti, data la convinzione quasi irrefrenabile, e consolatoria, di una qualche forma di vita dopo la morte corporea. Il mondo dei morti era posto in antico, abbastanza ovviamente, là dove finiscono i cadaveri, sotto terra. E si pensava che la comunicazione con quel mondo fosse relativamente agevole [...] anche se con particolari modalità e tramitei [...] Ma quella per il mondo dei morti era appena una curiosità per l'uomo antico. Fu solo

¹⁰⁴ “Definir o gnosticismo não é tarefa fácil. Isso é reconhecido pelos próprios gnósticos atuais. É que há tantas variantes dessa filosofia que se torna mais fácil ir do particular para o geral, isto é, estudar um texto gnóstico para através dele, conhecer o tipo de gnosticismo que é encontrado ali. Um autor gnóstico diz que, na verdade, ‘gnosticismo’, assim como ‘protestantismo’, é uma palavra que perdeu grande parte do seu significado. Assim como deveríamos saber se um escritor ‘protestante’ é calvinista, luterano, anabatista ou qualquer outro para avaliá-lo devidamente, também o termo ‘gnóstico’ deveria ser identificado.” (SANTOS, 2006, p. 59).

il Cristianesimo a istituire un rapporto tra il mondo dei morti e quello dei vivi, immaginando che la vita dell'anima sia direttamente condizionata dal comportamento tenuto quando aveva un corpo, ammonendo anzi gli uomini a determinare la loro condotta in funzione della vita che vorranno avere nell'aldilà. Con un'impostazione ricca d'implicazioni ascetiche, si finirà per considerare la vita dopo la morte più vera e importante e duratura (perché eterna) di quella precedente. (SEGRE, 1990, p. 26).¹⁰⁵

Fora isso, a maior novidade espacial introduzida no além durante a Idade Média foi o purgatório, lugar intermediário entre céu e inferno, representado por uma montanha que deveria ser escalada para que se pudesse chegar ao paraíso com todos os pecados purgados. Essa montanha era rodeada por cornijas que se iam estreitando até chegar ao Paraíso Terrestre. Na primeira parte da escalada, encontram-se as almas que se arrependeram somente no último momento de vida e devem aguardar a decisão de São Pedro para terem acesso aos círculos superiores, onde pagarão as penas pelos pecados cometidos aqui na terra. No *Purgatório* de Dante há sete círculos, cada um referente a um pecado: orgulho, inveja, ira, preguiça, avareza, gula e luxúria.

O além foi um dos campos literários mais férteis do imaginário medieval. Inspirou uma relevante literatura narrativa e uma rica iconografia que atestam a fecundidade da atividade criativa dos artistas medievais e as visões, sobre as quais já discorri, eram a forma mais natural para que este conteúdo fosse apresentado. A representação seria, então, a visão da realidade, ou melhor, de como ela será após a morte, e seria naquele espaço, o do *oltretomba*, que a imaginação tomaria corpo e cresceria.

Tomando por base as constatações apresentadas acima e, de forma muito generalizada, é possível fazer algumas afirmações como, por exemplo, que a literatura que se origina no fim da Antigüidade Clássica e vai até em torno do século XI é muito diferente, tanto na forma como no espírito, da literatura produzida dos séculos XII a XV. O período, situado entre estes séculos, é dominado por um tipo de literatura monástica que, de forma muito simplificada, poderia ser reduzida a narrativas hagiográficas e poemas litúrgicos, que

¹⁰⁵ Há uma curiosidade ainda mais urgente que aquela em relação ao mundo que nos circunda: a curiosidade sobre o mundo dos mortos, dada a convicção quase que irrefreável, e consoladora, de haver qualquer forma de vida depois da morte do corpo. O mundo dos mortos era colocado, antigamente, muito obviamente, lá onde terminam os cadáveres, embaixo da terra. E se pensava que a comunicação com aquele mundo fosse relativamente ágil [...] mesmo se com modalidades e trâmites [...] Mas aquele sentimento pelo mundo dos mortos era apenas uma curiosidade para o homem antigo. Foi somente o Cristianismo a instituir uma relação entre o mundo dos mortos e o dos vivos, imaginando que a vida da alma fosse condicionada diretamente pelo comportamento tido enquanto se tinha um corpo, advertindo assim os homens a determinar sua conduta em função da vida que desejariam ter no além. Com uma impostação rica de implicações ascéticas, terminar-se-á por considerar a vida após a morte mais verdadeira e importante e duradoura (porque eterna) que a precedente.

tem como seu maior representante os hinos, e objetivava o louvor a um ser supremo, que livraria os homens de seu sofrimento terreno. Outro tipo de literatura tinha sua manifestação somente expressa pela forma oral, já que o material necessário para a escrita como, por exemplo, o pergaminho e o domínio da escrita, eram raríssimos. Isto tornava quase que impossível a formação de qualquer movimento literário que não se vinculasse ao clero ou a questões doutrinárias. Porém, a produção escrita, esta sim geralmente vinculada aos mosteiros, após o século XI, foi superada e substituída:

[...] uma literatura especulativa, historiográfica (biografias e anais), hagiográfica e predicatória formava o conjunto dos gêneros históricos pelo seu caráter objetivo; as formas subjetivas estavam representadas por uma literatura de semificação, que conseguiu chegar até ao século XVI: as *tragediae*, as *comediae* (sem o significado dramático-teatral, pois designavam obras narrativas), as *satirae* e as *elegiae*. (SPINA, 1997, p. 16-17).

Dentro deste contexto, é possível que a literatura, nesse espaço de tempo, apresentasse características mais precisas e, por isso, começasse a tornar-se mais suscetível a uma visão de conjunto, de forma a possibilitar sua classificação dentro de quadros estilísticos. Esta seria uma literatura mais definida, no momento em que se distancia da produção litúrgica e se aproxima da literatura profana, buscando cada vez mais intenções estéticas.

Tomando, a partir deste ponto de minhas reflexões, a literatura italiana como referência, mais precisamente, a literatura classificada de religiosa, divulgada na península itálica, há estudiosos da história literária que afirmam ser difícil encontrar um filão preciso em relação a este tipo de produção. Mesmo assim, durante a Idade Média, essa literatura religiosa cristã invadia toda a cultura da época. Eram consideradas religiosas as obras nas quais o objetivo religioso era superior a outros. Um exemplo muito conhecido deste tipo de texto é tido como uma das primeiras composições da literatura italiana: *Il cantico di frate sole*, de Francisco de Assis.

Francisco, que é fascinado pela obra divina, por toda a criação, canta os louvores dessa criação no famoso *Cântico do Irmão Sol*, também chamado *Cântico das criaturas*, no qual se viu a origem do sentimento europeu de natureza. (LE GOFF, 2007, p. 201).

A obra em questão exalta a humildade e a pobreza entre os homens. Foi escrita em vulgar, porque pretendia se dirigir a todos, não só aos sábios da época. Mesmo assim, São Francisco conhecia bem o latim e por isso sua composição não chega a ser um texto popular,

já que há nele várias referências às escrituras sagradas. Há ainda a presença de diversos recursos retóricos e estilísticos, o que torna o texto mais rico e menos “popular”. É uma prosa rítmica, uma oração, um hino de louvor a Deus. Sua interpretação é dupla, ou seja, é louvor para aquele que criou e louvor pronunciado por aqueles que foram criados. No canto, se lê a visão de uma terra reconsagrada pelo Espírito Santo, um mundo renovado e pacificado.

Além dessa prosa rítmica, outra forma literária religiosa consagrada na época era o louvor, cantado pelos flagelados¹⁰⁶. Os temas desse tipo de composição eram os episódios da vida de Cristo, louvores à Virgem Maria, à absolvição dos pecados, à misericórdia de Deus. A forma desses textos era bem simples e se assemelhava muito às baladas. Algumas vezes havia um solista que recitava a estrofe e um coro que cantava um refrão, neste caso se falava de louvores dramáticos. Um poeta importante deste período é Iacopone da Todi que, depois da morte de sua mulher e da descoberta, por parte da igreja, de que ele praticava o cilício, se retirou para junto dos espirituais e passou a viver uma vida de reclusão.

Durante este período da Idade Média, foram desenvolvidos dois grandes filões temáticos. No primeiro estava sempre presente o corpo como fonte de pecado, o desprezo pelo mundo, a miséria da condição humana, o olhar se colocava sobre os aspectos mais crus da realidade. Essa escolha é que levou Iacopone da Todi à total rejeição do mundo. Por isso sua linguagem responde a essa visão.

*Si come la morte face a lo corpo umanato,
multo peio si fa a l'anema la gran morte del peccato.*¹⁰⁷

O segundo filão temático deste período era o misticismo. Era a linguagem muda elevando-se a Deus e se colocando em relevo na experiência mística, quando se falava da impossibilidade de se conhecer o sentido do infinito. Além de outros escritos de Francisco de Assis¹⁰⁸, fazem parte desta literatura *I Fioretti*, nos quais se exalta o espírito infantil do

¹⁰⁶ Flagelados eram chamados os religiosos que incutiam a si próprios penas e sofrimentos, pois pretendiam imitar o sofrimento de Jesus Cristo.

¹⁰⁷ Assim como a morte faz ao corpo humano,/ muito pior se faz à alma a grande morte do pecado. (DA TODI, 1974, versos 1-4).

¹⁰⁸ Depois da morte de Francisco, a ordem se dividiu em dois grupos: os espirituais, que pregavam a fidelidade rigorosa aos ensinamentos de Francisco, a pobreza, a renúncia; e os conventuais que cediam a compromissos com os interesses políticos e mundanos, atenuando a pobreza e a renúncia e aceitando a propriedade coletiva. Além do grupo dos franciscanos, os *fraticelli* chegaram a acusar o papa de heresia. Um dos que cometeram tal ato foi Michele da Calci, condenado à fogueira por não ter reconhecido a autoridade do papa. Outro franciscano foi São Bernardino de Siena, famoso por suas pregações em vulgar através das quais conseguia arrastar a multidão, tratando de temas morais ligados à vida cotidiana. Outra figura

franciscanismo, o amor por todas as criaturas, a espera por uma terra prometida, a confiança em uma regeneração profunda do mundo. O trecho a seguir nos traz um exemplo da literatura de São Francisco que representa essa simplicidade de vida e religiosidade que lhe eram características:

Um menino muito puro e inocente foi recebido na Ordem, quando São Francisco ainda vivia. E estava num lugar pequeno, onde os frades, por necessidade, dormiam no chão. São Francisco foi uma vez a esse lugar e, de tarde, depois de dizer completas, foi dormir para poder levantar-se de noite para orar, quando os outros frades estivessem dormindo, como costumava fazer. O dito menino pôs no coração que queria espiar solicitamente os caminhos de São Francisco, para poder conhecer a sua santidade e especialmente para poder saber o que ele fazia de noite quando se levantava. E para que o sono não o enganasse, o menino foi dormir ao lado de São Francisco e amarrou a sua corda com a de São Francisco, para perceber quando ele se levantasse: e São Francisco não percebeu nada disso. Mas de noite, no primeiro sono, quando todos os outros frades dormiam, levantou-se e encontrou sua corda amarrada, e soltou-a com cuidado para que o menino não o percebesse, e São Francisco foi sozinho para o bosque que havia perto do lugar, entrou numa pequena cela que aí havia e pôs-se em oração.

E, depois de algum tempo, o menino acordou e, vendo que a corda estava desamarrada e São Francisco tinha se levantado, levantou-se e foi procurá-lo. Encontrando aberta a porta por onde se ia para o bosque, pensou que São Francisco tivesse ido lá, e entrou no bosque. E chegando perto do lugar onde São Francisco orava, começou a ouvir muita conversa; aproximando-se mais, para ver e entender o que ouvia, divisou uma luz admirável que rodeava São Francisco e nela viu Cristo, a Virgem Maria, São João Batista e o Evangelista, e uma grandíssima multidão de Anjos, que falavam com São Francisco. Quando o menino viu e ouviu isso, caiu no chão, desmaiado. Depois, cumprido o mistério daquela aparição, voltando São Francisco ao lugar, tropeçou no dito menino jogado no caminho, como morto e, por compaixão, levantou-o, colocou-o nos braços e o levou como faz o bom pastor com suas ovelhas.

E depois, sabendo dele como tinha visto a referida visão, mandou-lhe que nunca o dissesse a ninguém, isto é, enquanto ele vivesse. Mais tarde, o menino, crescendo na graça de Deus e na devoção a São Francisco, foi um valente homem na Ordem, e, depois da morte do santo, revelou aos frades a referida visão.

Para louvor de Jesus Cristo e do pobrezinho Francisco. (SÃO FRANCISCO...)

Mas mesmo com a predominância desta literatura de temática religiosa, é ainda durante esse mesmo período que vários pesquisadores assinalam a existência de três movimentos literários. O primeiro seria localizado nos séculos de transição entre as Idades Médias – séculos IX e XI – e representado pela produção épica em vernáculo. O segundo seria o representado pelo século XIII, que é quando as formas literárias amadurecem após um longo período de gênese e elaboração – o foco de irradiação deste movimento seria a França. E, enfim, o terceiro – durante o século XIV – com sede na Itália (o famoso *Trecento*), que

importante é Santa Catarina de Siena, dominicana, que se empenhou na ação social, na reforma da igreja e no retorno do papa a Roma, deixando Avignon. Em suas obras é possível notar certa alegria, um amor por Deus e pelo homem.

revelou três grandes artistas: Dante, Boccaccio e Petrarca.

No ponto em que chegamos, parece que a imagem dos séculos XII e XIII vai se fazendo mais clara e já se torna possível afirmar com mais segurança que uma das fontes principais da literatura primitiva daquele tempo era a das escrituras sagradas, norteadas pelo cristianismo. A matéria bíblica, as narrações sacras, foram, no geral, reelaboradas em sentido humano e terreno, comumente misturados a elementos sacros e profanos e, mesmo a liturgia, se desenvolveu de modo espetacular e teatral, onde não prevaleciam motivos de austeridade. O pensamento dessa época se orientou na direção da procura de analogias, ou seja, de semelhanças entre diversos planos da experiência humana. Um exemplo muito comum era o da identidade entre aspectos da natureza e valores morais e religiosos.

Ainda se faz importante falar mais sobre o papel dos homens na sociedade medieval da Toscana, já que Dante é um desses homens. As pessoas na Idade Média tinham, todas elas, seu papel bem definido na sociedade, fossem reis ou pedintes ou estivessem entre esses dois extremos. Cada pessoa, independentemente de sua colocação na sociedade, relacionava-se diretamente com a realidade suprema. Era função do imperador manter unidos todos os cristãos conhecidos no mundo. O pedinte, por sua vez, tinha um papel importantíssimo, pois era ele quem dava oportunidade às pessoas de praticarem a caridade, o que se acreditava auxiliaria os crentes¹⁰⁹ generosos na salvação de suas almas.

Todos os que viviam naquela época acreditavam ocupar um lugar especial na estrutura social hierárquica vigente. Essa ordem era representada não só na terra, mas também era reproduzida no céu. Este conceito, já veiculado durante a Antigüidade, fora retomado na Idade Média pelos escolásticos que buscavam descrever os papéis ocupados na sociedade pelas pessoas. A hierarquia assim descrita não se referia somente à hierarquia eclesiástica, mas também à secular, social e política. De tal forma, partindo desse princípio, não haveria campo de análise mais fértil do que a obra de Dante, pois a história cria personagens “imutáveis” e a literatura personagens “humanos”, com vida própria, que se manifestam de acordo com o desejo do leitor, participante incondicional da tríade autor/obra/leitor. Manzatto (1994, p. 38) nos diz que “a literatura humaniza o homem, e apenas aquele que lê pode olhar o mundo com olhos de ver.”

Dante¹¹⁰, como poeta de fronteira, teria, então, assimilado tanto elementos da

¹⁰⁹ Povo crente se diz, em geral, para caracterizar o comportamento religioso da Europa feudal. Seria muito estranho falar, aos espíritos daquela época, que qualquer concepção do mundo excluísse o sobrenatural, já que, para eles, a visão do destino do homem e do universo se inscreviam quase que unanimemente no desenho traçado pela teologia e pela escatologia cristãs, nas suas formas ocidentais.

¹¹⁰ “Nenhum historiador de arte moderno se atreveria a sugerir cortes e omissões numa obra arquitetural do

Antigüidade como da Idade Moderna, em sua obra. Mas esta fronteira não pode nunca ser encarada com muita rigidez, justamente porque não existe confim sem existir contato. O confim não se “confina” em um significado. É através dos limites imateriais das fronteiras que entram em contato o consciente e o inconsciente. O confim pode ser encarado, então, como a essência do lugar.

O lugar insiste-consiste no seu confim; ele é, por assim dizer, concebível somente do ponto de vista *escatológico*. A transgressão é o modo de ser do confim, já que o confim implica *polemos* entre os diferentes (segundo todas as possíveis acepções de *polemos*) – mas o confim sempre se determinará novamente, exatamente porque os corpos não podem ultrapassar o próprio *eschaton*. O confim não é transgredível, pois é transgressão. Mas o único espaço “habitado” por lugares-não-lugares, por fantasmas de lugar, onde nenhum confim pode subsistir e, por isso, nenhuma relação se determina, é realmente concebível? Pode o globo ser entendido *sem polaridade*? Pode o globo assumir a imagem de uma grande planície, que pode ser percorrida livremente em todos os sentidos – uma espécie de equivalente do *espaço aéreo* (ao qual, para alguns, os mortais *terrenos* são mesmo assim destinados?). (CACCIARI, 2005, p. 20)

Dessa forma, este mundo de aparências seria um mundo transitório, inseparável em si de qualquer representação cristã do universo, um mundo sem fronteiras. Mesmo assim, não é possível pensar que o espírito de uma época possa lhe permear todas as produções artísticas simultaneamente, já que a Idade Média teve seu espírito afirmado principalmente através de sua produção artística.

Para muitos pesquisadores, o século XII viu o florescer de uma literatura que não seria mais mera repetição de formas antigas ou rústicas compilações para suprirem necessidades imediatas, mas expressão adequada de uma nova vida intelectual e moral. Esta expressão que, na maioria das vezes, tem por base os sentimentos religiosos, é também fundamento para a literatura popular do século XIII, que encontra nos movimentos ascetas seus temas e sua inspiração.

Mas os místicos e filósofos da época parecem muito atraídos pela cor singular, pela luminosidade. E a literatura da época está cheia de exaltações em relação à luminosidade do dia e aos fulgores das chamas do fogo. Exemplo claro disso é o *Paraíso* de Dante. Neste

período: não existe nenhuma parte dela que nos impressione como monótona ou como supérflua. Tal irrestrita admiração não parece ser possível no tocante a obras literárias do mesmo período. Um crítico, Croce, viu um lado perecível mesmo na *Divina Comédia*, o “romance teológico”. Enquanto as figuras alegóricas que ‘lemos’ na fachada das catedrais góticas nos impressionam a imaginação profundamente, freqüentes vezes, é difícil experimentar o mesmo grau de interesse pelas alegorias das obras literárias; as mesmas alegorias que se destacam tão vigorosamente nos edifícios tornam-se meras abstrações verbais.” (PRAZ, 1982, p. 68).

percurso, o poeta deixa bem marcado seu gosto pela luz, primeiro por ser uma inclinação natural do homem medieval, e, segundo, pelas sugestões patrístico-escolásticas, não despidas da influência – mesmo se não sempre reconhecida – dos árabes.

Neste ponto, é que acredito ser necessário concentrar o foco do próximo item no autor e na concepção de sua obra maior: a *Divina Comédia*.

4.1 A divina *Commedia* e seu autor

Nel mezzo del cammin di nostra vita...

Ouvindo este verso, todos se sentem viajadores que estão na terra de passagem. É um verso que não cabe nas próprias letras e voa pelo mundo. (MILANO, 1965, p. 113).

Dante Alighieri, vivendo a efervescência da vida cultural e religiosa da Alta Idade Média, se faz grande principalmente por sua personalidade, que lhe permitiu um olhar claro e aberto em relação a todos os interesses do seu tempo, enfatizando sempre a relação homem/Deus, homem/homem e homem/si mesmo. Dessa maneira, a partir de sua *Divina Comédia*, o autor construiu um dos maiores painéis históricos da época medieval. Na sua viagem ao além, ele foi capaz de refletir toda a mentalidade, a cultura, a sociedade, o amor e a religião, que são questionados em conversas travadas com inúmeros personagens.

Um dos principais fatores que fazem desse autor um escritor atual, está justamente no fato de ele ter colocado o homem no centro de tudo e ter descrito suas fraquezas, angústias, anseios e misérias. Dante buscava um homem livre, tanto nas suas escolhas sobre a terra como na sua vida espiritual, o que poderia ser considerado um pré-anúncio do humanismo.

Dante nasceu no final de maio de 1265 e, consta que era chamado de Durante; mas, por ocasião de seu batismo, seu nome foi reduzido a Dante. Já os primeiros anos de instrução provaram que o poeta era um indivíduo especial. Tudo que lhe era ensinado ele assimilava e não se esquecia mais. Desde filosofia, teologia, literatura, história, até a mais simples informação, era para ele fonte de inesgotável saber. A imaginação também era um elemento muito presente na vida de Dante, ativado pelas constantes visitas feitas por ele às igrejas e pontes de Florença, cidade por ele amada e da qual era orgulhoso morador.

Supostamente, Dante teria sido um daqueles orgulhosos observadores, olhando, avaliando, comentando o que se passava. Tal experiência e outras semelhantes fizeram amadurecer em Dante a convicção de que Florença era a cidade-estado ideal, isto é, o *habitat* humano ideal. (LEWIS, 2002, p. 24).

Em relação à filosofia, Dante se moveu dentro da filosofia aristotélica, interpretada à luz do cristianismo (escolástica), e orientada por São Tomás de Aquino.

Foi muito cedo que o poeta conheceu os estudos de Tomás de Aquino e a *Summa Theologica*, texto no qual o teólogo procurou incorporar e cristianizar a filosofia de Aristóteles e que mais tarde forneceu a estrutura doutrinária básica para a concepção da *Divina Comédia*.

Para Auerbach (1997a., p. 94), “assim como Santo Tomás procurou combinar o aristotelismo com o platonismo cristão de Santo Agostinho, Dante se empenhou em reconciliar o sistema tomista com a ideologia mística do *cor gentile*.”

Já em Boaventura¹¹¹, que se apropriou do pensamento visionário de Santo Agostinho, Dante se inspirou em relação ao sentido místico atribuído a seu poema. É esse ímpeto místico que, na verdade, lhe ameniza a dura e realista filosofia criada por Tomás de Aquino.

Além dessas influências filosófico-teológicas diretas, a base ético-política sempre foi dominante na consciência do poeta e é o que deu forma à sua religiosidade: o mundo humano, que exemplifica o aparato teológico e enche de figuras e acontecimentos os três reinos do além, é condicionado pela escolha, e, muitas vezes, pela posição escatológica, do interesse político, o qual se impõe, quase sobre as mesmas bases do interesse doutrinário e religioso, dependendo de seus interesses. A escolha é o fruto de uma visão individual e subjetiva, já que personagem e evento assumem um destaque, que é claramente poético, em relação ao contrassenso efetivo de como esses interesses são vistos e sobrevivem na consciência do autor.

Dante participa de um momento em que a civilização está avançando em direção ao *Rinascimento*. Nesse sentido é que, para ele, a religiosidade medieval e a sabedoria teológica andam em concordância com a curiosidade dos contrastes humanos e as coisas naturais. O desejo do transcendente não destrói nem sufoca o anseio dos eventos políticos, o estudo dos filósofos da escolástica não contrasta com o grande amor pela literatura e pela nova língua¹¹², mesmo que Dante busque, em sua criação poética, a imitação dos poetas

¹¹¹ “São Boaventura dirá que ‘a perfeição da natureza requer que o homem conste simultaneamente de corpo e alma, como de matéria e forma, que possuem inclinação e necessidade recíproca’. No entanto, ‘a alma é uma substância completa, porém anela a união com o corpo não para receber, senão para dar; não tanto para aperfeiçoar-se, mas para comunicar suas perfeições ao corpo. [...] A alma é antes de tudo uma substância espiritual e subsiste em si mesma’. No que tange à Epistemologia, a interioridade revela que é na alma, e pela alma, que se pode atingir o conhecimento da verdade. Há aqui uma clara oposição ao platonismo, para quem a verdade, ou as idéias, residem num mundo exterior à alma, isto é, no mundo das idéias.” (BELLEI, 2006, p. 17).

¹¹² O próprio autor já fala desta nova língua em sua obra *De vulgari eloquentia*: “E o vulgar, sobre o qual falamos, para magistério e autoridade, eleva os seus com a honra e a glória.” (DANTE ALIGHIERI, 1993, p. 1039). E também no *Convivio*: “Este será luz nova, sol novo, o qual surgirá lá onde o ‘usado’

clássicos. Os seus propósitos didáticos e alegóricos não o fazem renegar a sua fé inabalável, e, muitas vezes, anunciam a arte como disciplina formal e instrumento de beleza.

Dando ênfase às questões alegóricas e didáticas do poeta, seria possível imaginar que o tema da viagem, para Dante¹¹³, tenha surgido somente quando ele escreveu a *Divina Comédia*, mas, segundo vários estudos, este é um tema que permeou toda sua criação literária. Dessa forma, *Vita Nuova* seria uma viagem sentimental, *Rime* uma viagem pela poesia, *Convivio* uma viagem através da cultura, *De vulgari eloquentia* a viagem dantesca através da língua literária italiana, *De monarchia* uma viagem pela política e, finalmente, a *Divina Comédia* é uma viagem ao mundo dos mortos e, por sinal, a primeira a contemplá-lo em forma de trilogia de mundos independentes.¹¹⁴

É possível ainda dizer que, se bem que as *Confissões* de Santo Agostinho e a *Divina Comédia* sejam pólos opostos principalmente no que se refere às próprias orientações teológicas que são diferentes, Dante foi talvez o maior herdeiro da autobiografia agostiniana da Idade Média, já que ambos os trabalhos são autocriações literárias que se apresentam como documentos de uma crise espiritual e ética.

Ainda para que possamos nos dar conta de quão vasta é a cultura de nosso poeta, basta observarmos quantos e quais são os nomes do mundo clássico, da cultura árabe, do Antigo Testamento e de toda a Europa medieval que são citados por ele em seu poema. Vejamos um trecho do *Inferno*, no qual Dante nos apresenta o Limbo e onde encontramos diversos desses nomes.

*quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vene;
Ovidio è l'terzo, e l'ultimo Lucano.*

desaparecerá, e dará luz a aqueles que estão nas trevas e na escuridão [...]” (DANTE ALIGHIERI, 1993, p. 900).

¹¹³ Dante, na obra *O Banquete* (tradução em português do *Convivio*), se define como “alguém que recolhe as migalhas deixadas pelos grandes mestres do pensamento e as transmite aos outros.” (STO. TOMÁS..., 1988, p. 149).

¹¹⁴ “A cosmologia do universo dantesco, criado por Deus para os homens e os anjos, vem, em suas linhas fundamentais, da literatura bíblica, patrística e escolástica, e se enquadra nas concepções físicas da ciência medieval. O Inferno, causado pela queda do céu de Lúcifer, é constituído por um abismo em forma de cone que se abre sob Jerusalém e alcança o centro físico da terra, onde está confinado o príncipe dos anjos rebeldes. Para evitar o contato com o maligno, condenado por Deus ao lugar mais remoto, uma massa de terra ergueu-se em meio ao oceano, formando, opostamente a Jerusalém, uma montanha altíssima, por Deus destinada a se tornar morada edênica do homem, antes do pecado original (sede do Paraíso terrestre); e, então, depois da encarnação de Cristo, sempre pelo desejo celeste, hospeda o Purgatório, cujo cume [...] é ocupado pela floresta do Paraíso terrestre. [...] Os anjos justos e os homens abençoados moram no Paraíso, formado, segundo a tradição científica judaico-cristã, de nove céus concêntricos, esferas incorruptíveis de matéria e forma que giram em torno da terra (que fica, imóvel, no centro do universo); os céus, por sua vez, estão compreendidos pelo Empíreo, o céu de pura luz, infinito e imóvel, fora do espaço e do tempo, situado na mente de Deus e Nele triunfante”. (QUAGLIO, 1988, p. XVI).

[...]
 Colà diritto, sovra 'l verde smalto,
 mi fuor mostrati li spiriti magni,
 che del vedere in me stesso m'essalto.
 I' vidi Eletra con molti compagni,
 tra' quai conobbi Ettòr ed Enea,
 Cesare armato con li occhi grifagni.
 Vidi Camilla 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;
 e solo, in parte, vidi 'l Saladino.
 Poi, ch'innalzai un poco piú le ciglia,
 vidi 'l maestro di color che sanno
 seder tra filosofica famiglia.
 Tutti lo miran, tutti onor li fanno:
 quivi vid'io Socrate e Platone,
 che 'nnanzi a li altri piú presso li stanno;
 Democrito che 'l mondo a caso pone,
 Diogenes, Anassagora e Tale,
 Empedoclès, Eraclito e Zenone;
 E vidi il buono accoglitor del quale,
 Dioscoride dico; e vidi Orfeo,
 Tulio e Lino e Seneca morale;
 Euclide geomètra e Tolomeo,
 Ipocràte, Avicenna e Galieno,
 Averroís che 'l gran comento feo.
 (Inf. IV, vv. 88, 89, 90, 118-144)¹¹⁵

São estes nomes que nos dão a possibilidade de completar seu perfil, e dizer que o exílio deu à sua personalidade uma face melancólica, severa e cheia de ressentimentos, que fez amadurecer suas convicções inabaláveis, seu conceito de história e seu julgamento sobre os eventos acontecidos naquele momento na Itália. Com o tema do exílio, claramente profético, as relações entre biografia e alegoria adquirem um destaque sem precedentes no poema. O caráter profético também se vincula ao fato de a obra apresentar, assim como os livros proféticos, uma relação entre investida, ameaça e renovação. Ou seja, por um lado o autor denuncia todas as iniquidades cometidas e que justificariam a ira de Deus, por outro ele espera, com isso, levar as pessoas ao arrependimento, o que poderia prevenir as

¹¹⁵ “É Homero, cantor alto e capaz:/ com Horácio, o satírico, ali vem;/ Ovídio logo após, Lucano atrás. [...] Ali, sobre o tapete matizado,/ iam e vinham sombras eminentes,/ que contemplei atento e emocionado./ Cercada Eletra eu vi de nobres gentes,/ em meio às quais Enéias, mais Heitor, / e em armas César, de olhos percucientes./ Pantasiléia eu vi, Camila em flor,/ e co' a filha Lavínia o rei Latino/ sentado um pouco mais para o interior./ Bruto avistei, o que expulsou Tarquino,/ Júlia, Lucrecia, Márcia e a celebrada/ Cornélia; e só, e à parte, o Saladino./ E com a vista então sobrelevada/ o mestre divisei do pensamento,/ em meio à douta esfera reagrupada./ Miram-no todos com fervor atento:/ vi Sócrates ali e vi Platão,/ ambos mantendo perto dele assento./ Demócrito, do mundo a só razão/ no acaso vendo, e Diógenes real,/ Empédocles, Heráclito e Zenão;/ Dioscorides, sondando o vegetal,/ mais Tales, Anaxágoras e Orfeu,/ e Túlio e Lino e o Sêneca moral;/ o geômetra Euclides, Ptolomeu,/ com Avicena, Hipócrates, Galeno,/ mais Averroís, que o comentário deu.” (Inf. IV, vv. 88,89,90, 118-144).

consequências desta ira.

Mas, mesmo diante de tanto conhecimento e curiosidade em relação às coisas do mundo, qual seria a justificativa para que o autor fosse visitar o mundo dos mortos? Seria ele, efetivamente, um escolhido de Deus, um verdadeiro profeta?

Em primeiro lugar, Dante tinha uma imensa autoridade para conhecer o Inferno. Era poeta. Além disso, apesar de trazer, como poeta, o inferno na alma, Dante trazia consigo a vasta experiência da Idade Média que timbrou em manter constantes e múltiplos diálogos com o inferno. Os painéis dantescos são assim mais amplos do que os pintados por Miguel Ângelo, na Capela Sistina. Quando Dante diz que vai pela “città dolente”, pelo “eterno dolore”, “fra la perduta gente”, ele faz a sùmula de um período da história que estava por concluir-se e que ia transfigurar-se no suntuoso cenário do Renascimento. Dante procurou dizer o que sabia e o que via. Mas não fez um simples depoimento. Procurou, na particularidade do momento, uma síntese universal. No fundo, o seu gênio demiúrgico, nascido numa época crepuscular, já percebia as inovações que surgiriam, os novos valores que já procuravam supremacia e, com isso, a vocação humanista, os ideais antropocêntricos, para os quais tudo o que é humano é digno de apreço. (MOTA FILHO, 1965, p. 59).

Dante Milano (1965, p. 112) completa o quadro desse poeta florentino:

Na “*Commedia*” há uma poesia que não é só de Dante. É do mundo, da humanidade. Isto diferencia os Antigos dos Modernos. Estes tiram tudo de si. Aqueles captavam tudo – de tudo e de todos -, do que havia e do que tinha havido, do passado recente e remoto, de toda a experiência e sabedoria acumulada pelos séculos. E retransmitiam tudo que aprendiam: história, ciência, religião, fatos, gestos, ditos memoráveis. Todo poeta antigo ensinava o que sabia, vulgarizava a sua erudição, imitava o que havia de melhor nos seus antecessores, o que era digno de perpetuidade e de ser transmitido de um idioma a outro, de geração a geração, para que nada se perdesse e tudo se salvasse, do que há de grande no mundo.¹¹⁶

A originalidade da obra dantesca nasce do sentido de riqueza da realidade que o escritor deu a ela através das várias culturas conhecidas por ele e da do seu mundo especificamente. Para ele, cada aspecto da realidade e cada língua eram dignos de ser transformados em matéria e forma artística.

Seguindo tal raciocínio é que concordo ter sido Dante verdadeiro profeta,

[...] non perchè i suoi disegni di riforma politica ed ecclesiastica si siano attuati (riconosciamo, anzi, che, dato il corso naturale degli avvenimenti, erano inattuabili,

¹¹⁶ “Surge na Idade Média outro tipo de apelo ao leitor, menos casual e mais premente: o apelo religioso. É óbvio que esse tipo está mais próximo do estilo de Dante do que qualquer dos outros tipos que arrolamos. Pois se o sublime dantesco é virgiliano, sua premência é agostiniana. A maior parte dos exemplos medievais não se dirige ao leitor enquanto tal, mas à humanidade em geral ou aos ouvintes de um sermão.” (AUERBACH, 2007, p. 115-116).

quali si son rivelati), ma perchè, come tutti i grandi profeti, seppe levare lo sguardo oltre gli avvenimenti che si svolgevano sotto i suoi occhi, e additare un ideale eterno di giustizia come criterio per misurare la statura morale degli uomini e il valore delle loro azioni. (NARDI, 1942, p. 333).¹¹⁷

O poeta se sentia investido de uma missão profética, para a qual ele havia sido chamado por Deus com o objetivo de preparar o caminho da reforma da igreja cristã, segundo seus princípios, tão necessária e próxima, mediante uma obra que mostrasse aos homens os terríveis efeitos da depravação, nascida pelo contraste entre os guias espirituais, estabelecidos por Deus para o governo espiritual da humanidade, e a corrupção da igreja, desejosa de riqueza e poder; e, ao mesmo tempo, ensinasse os meios e anunciasse os instrumentos da muito próxima redenção dos homens.

A partir de tal fato, o poeta pôde muito bem “vestir-se” de profeta¹¹⁸ que fala em nome de Deus, mas não deixa de ser poeta, e, enquanto tal, deve conhecer a distância entre o que é texto e o que é divino, já que o verdadeiro profeta, no sentido bíblico, como é possível ver no livro de Jeremias, por exemplo, é cercado de questionamentos e dúvidas, tensões e contradições; o mesmo que acontece com Dante/personagem durante sua viagem *oltretomba*.

Geralmente, os profetas, autores de visões, que sustentavam ter tido a revelação das diversas condições das almas no além, não faziam nunca reivindicações de grande porte como aquelas desejadas por Dante no contexto do poema. Nenhum autor medieval antes de Dante tinha se comparado a Enéias ou Paulo enquanto inspirados pela graça divina a interpretar uma viagem ao além para o bem da humanidade, com o objetivo de reparar as injustiças do mundo em um momento crucial da sua história.¹¹⁹ A visão dantesca era talvez, para o autor, pura ficção poética, algo semelhante a um romance teológico, ou, como ele mesmo dizia no *Banquete*, uma grande mentira escondida sob uma verdade que ainda deveria ser descoberta. Mas, apesar de ser um artifício poético, o autor tinha a sua visão como profética e dada a ele por Deus, como uma graça recebida, para que ele, enquanto homem,

¹¹⁷ [...] não porque os seus desenhos de reforma política e eclesiástica fossem realizáveis (reconheçamos que, dado o curso natural dos acontecimentos, eram irrealizáveis, da forma como tinham sido revelados), mas porque, como todos os grandes profetas, soube elevar o olhar para além dos acontecimentos que se passavam sob seus olhos, e apontar um ideal eterno de justiça como critério para medir a estatura moral dos homens e o valor de suas ações.

¹¹⁸ Etimologicamente, “poeta vem do latim *poëta* e do grego *poietês*, que equivale a aquele que cria, que faz, que inventa, que compõe. É aquele que exprime, em versos, pensamentos e afetos.” (POËTA). Já a palavra “profeta, do latim *propheta* e do grego *prophêtês*, é composta por *Pro* (antes) e *Phêtês* (sentença). Significa aquele que, inspirado por Deus, anuncia o futuro.” (PROPHËTA).

¹¹⁹ “Mas Dante é inflexível. Ele declara muitas vezes ao longo de todo o poema ter tido visões do mesmo modo que Paulo e os profetas, e que a sua preocupação é recordar-se e referir-se a ela de forma fiel.” (DRONKE, 1990, p. 20).

ainda vivo sobre a terra, pudesse revelar esta mensagem a ser descoberta e apresentá-la aos homens, com o objetivo de redimir o mundo de suas culpas e, assim, voltar ao caminho do “bem”.

Por isso, no que se refere à religião, o problema da salvação individual e de toda a humanidade que perdeu o caminho do bem, por causa da corrupção da igreja, é o nó central da reflexão religiosa de Dante, procurando dar uma resposta aos problemas existenciais, dando destaque ao tema da justiça. Essa situação lhe permitia representar a humanidade com muito realismo, podendo povoar seus versos com diversas vozes, visões, sons e cheiros vindos do mundo do além. E são seus versos que nos descrevem essas cenas:

*Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere sanza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle. (Inf. III, vv. 22-27)*

*“Voi siete nuovi, e forse perch'io rido”,
cominciò ella, “in questo luogo eletto
a l'umana natura per suo nido,
maravigliando tienvi alcun sospetto;
ma luce rende il salmo Delectasti,
che puote disnebbiar vostro intelletto.” (Purg. XXVIII, vv. 76-81)*

*e questo atto del ciel mi venne a mente,
come 'l segno del mondo e de' suoi duci
nel benedetto rostro fu tacente;
però che tutte quelle vive luci,
vie più lucendo, cominciaron canti
da mia memoria labili e caduci. (Par. XX, vv. 7-12)¹²⁰*

Ainda, em Dante, o misticismo religioso e a sabedoria teológica vivem em concordância, assim como a forma poética e o sentido teológico são nele inseparáveis, mesmo não sendo uma única entidade. A religião era, para o poeta, em todos os aspectos, assim como para a maioria dos florentinos, algo que representava o cerne da vida. Segundo Lewis (2002,

¹²⁰ “Ali, suspiros, queixas e lamentos/ cruzaram-se pelo ar, na escuridão, /fazendo-me hesitar por uns momentos/ Línguas estranhas, gíria em profusão,/ exclamações de dor, acentos de ira,/ gritos, rangidos e bater de mão.” (Inf. III, vv. 22-27).

“Ó vós, que estais”, falou-nos, “a chegar/ a esta floresta pelo céu eleita,/ e dada aos primos pais por habitar,/ talvez vos cause o riso meu suspeita;/ mas, recordando o salmo *Delectasti*,/ entenderéis o que ora me deleita.” (Purg. XXVIII, vv. 76-81).

“Esta transformação me veio à mente/ ao ver aquele signo do poder/ quedar-se no alto, silenciosamente,/ enquanto as almas, nele, a resplender/ mais vivamente, modularam cantos/ que já não posso agora descrever.” (Par. XX, vv. 7-12)

p. 35) “na igreja de *San Martino del Vescovo* (trata-se de São Martinho, bispo de Tours), localizada a poucos passos da residência dos Alighieri, a família orava diariamente e assistia à missa aos domingos.” Para ele, as imagens apocalípticas, apresentadas em Ezequiel, Daniel e principalmente João, não são só alegoria, mas uma comparação implícita com o mundo no qual ele vivia. Mas, mesmo que as referências ao Gênesis e aos Salmos sejam mais frequentes ao longo do poema, é bem claro que o discurso profético é um elemento constitutivo muito forte da *Divina Comédia*.

Mas por que Dante imagina fazer uma viagem no além-túmulo para ver e descrever a situação em que se encontram as almas dos mortos e por que escolhe o poeta latino Virgílio como guia no Inferno e no Purgatório e Beatriz antes e S. Bernardo no final do Paraíso? A razão da viagem está no fato de ele, com a *Comédia*, propor uma redenção moral da humanidade que via submetida ao apego dos bens terrenos e às paixões mundanas e, portanto, destinada à perdição eterna [...] E esse fim escatológico e salvador propõe alcançar uma descrição figurativa do além túmulo. Desse modo, podemos, e devemos, dizer que a *Comédia* é em essência um grande livro escrito para a salvação moral da humanidade, vale dizer para libertá-la, com a ajuda e a assistência da graça de Deus, do pecado a que o poeta, cristão e crente absoluto, a via submetida. Nesse sentido faz-se porta-voz moral e cultural, no sentido mais alto e com força doutrinal e poética excepcional, como veremos, do espírito da Idade Média, ansiando não ao gozo dos bens terrenos ou temporais, mas àqueles celestiais, segundo a mensagem cristã, da qual Dante se faz um convicto defensor. (DISTANTE, 1999, p. 13).

É por isso que podemos ver a teologia não como uma regra e sim como um recurso entre tantos outros usados por ele. E é novamente Bloom que nos vem afirmar que

O peregrino Dante e o guia Virgílio não são simplesmente o poeta Dante e o poeta Virgílio, assim como a dama celestial Beatriz não é apenas Beatriz, filha do banqueiro florentino Portinari. Todos os três são representações extraordinárias não de algum código teológico, mas de uma história ou mito intensamente pessoal: ousado, ambicioso e declaradamente profético. Dante não tem, na verdade, nenhum interesse em ser paulino, agostiniano ou tomista; só se interessa por ser o profeta Dante, que decididamente *não* é Dante o peregrino, e, de modo não menos decidido, *é* Dante o poeta. De novo cito Curtius acerca de Dante como sendo o profeta de um Mais Novo Testamento, a um só tempo imperial e vindicativo, com virtudes que só podem ser cristãs num sentido particular. (BLOOM, 1993, p. 62).

O espírito de Dante denota um sentimento de mundo fundado sobre uma fé muito grande, um juízo seguro e uma grande força de vontade. É possível observar que se para nós, homens modernos, é imprescindível saber quem somos, o que viemos fazer aqui e para onde vamos, para o Dante da *Divina Comédia*, o problema central é conhecer o lugar limitado que ocupa o homem no universo, criado e dominado por Deus. Ou seja, para Dante o homem não é nada sem Deus. De tal maneira, toda a estrutura simbólica de seu poema, tanto

em seu desenho figurativo como na sua organização de conceitos morais, é baseada em uma total aceitação da vida cristã assim como ela era concebida durante sua época.

Elemento muito forte para a representação desta simbologia é a língua. Dante é considerado o pai do idioma italiano porque reconhece a supremacia do vulgar sobre o latim, em uma realidade cultural de plurilingüismo que se apresenta durante a Idade Média. O vulgar que ele propõe é uma língua literária substancialmente toscana, de derivação siciliana, mas toscanizada, a língua da sua poesia. O conflito lingüístico vulgar/latim, demonstrado em suas reflexões, reflete diretamente o conflito político entre uma concepção laica do Estado e uma concepção eclesiástica, e propõe que a Itália só poderia ter uma identidade político-cultural se seus intelectuais adotassem o vulgar italiano e os valores que este exprimia não só poética, mas também politicamente. Com Dante, torna-se evidente, pela primeira vez, a função pedagógica e civil dos intelectuais na formação de uma língua italiana. Através da leitura da *Divina Comédia*, o leitor culto italiano teria, pela primeira vez, a clara sensação de pertencer a uma civilização que, mesmo resguardadas suas características individuais, possuía bases comuns. Graças à linguagem de Dante a sua integração se estende para além – nos reinos do cômico, do pavoroso, do coloquial. Ninguém antes dele tinha introduzido tais aspectos no domínio da comparação entre os mitos clássicos e os bíblicos.

É dessa forma que se torna possível dizer que todo o saber da Idade Média se encontra condensado na *Divina Comédia*. De poesia e crítica, o autor conhece as poesias dos sicilianos e dos poetas toscanos e vê com clareza o percurso da poesia que passa de um ideal cortês a um mais espiritual dos “*Stilnovisti*”. É também um grande experimentador de diversos gêneros poéticos e é este exercício que lhe prepara o caminho para a *Divina Comédia*, onde se utiliza do trágico, do cômico e também de uma pluralidade de linguagens. É por isso que não se deve considerar que a *Divina Comédia* represente um novo gênero, tão original e extraordinário que Dante tenha criado do nada. Na realidade, o grande mérito do autor está no fato de ele ter reunido vários conceitos, vários pensamentos que estavam adormecidos por trás de formas literárias já existentes como: lendas, visões, tratados, sonetos, canções e outros tantos gêneros literários já divulgados na época, mas que, na maioria das vezes, não tinham seu valor reconhecido. A substância de seu “gênero inovador” está na tradição popular criada em torno dos segredos da alma, e é esta imagem que o autor quer representar.

La rappresentazione e la leggenda esce dalla sua rozza volgarità e si alza a più alti concetti della scienza; la scienza esce dal santuario e si fa popolo, si fa mistero e leggenda. (DE SANCTIS, 1978, p. 146)¹²¹.

A partir da constatação de De Sanctis, é possível dizer que o poema nasce de um forte estímulo moral e religioso com fins escatológicos, mas também se pode dizer que tal estímulo leva a uma riquíssima formação de imagens e símbolos que valem até nossos dias, oito séculos depois de seu aparecimento.

O próprio autor, em uma carta endereçada a Cangrande della Scala¹²², dá a seguinte definição de seu poema:

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: dacché l'un senso si ha per lettera, l'altro per le cose dalla lettera significate: e il primo è però letterale, l'altro allegorico ovver morale o anagogico. Le quali significazioni si possono, a maniera di esempio, veder in que' versi: 'Quando Israele si partì dall'Egitto e la casa di Giacobbe da un popolo barbaro, la nazione giudea venne consacrata a Dio e Israele doventò suo dominio'. Dove, se si rimane alla lettera, abbiam significato lo esodo de' figliuoli d'Israello dall'Egitto, a tempo di Moise; se alla allegoria, la redenzione nostra per Cristo; se al senso morale, la conversione dello spirito dal pianto e dalla tristizia del peccato allo stato di grazia; se l'anagogico, il trarsi dell'anima santa dal selvaggio del presente corruttibile stato alla libertà della eterna gloria. (DANTE ALIGHIERI, 1993, p. 1181).¹²³

O poema foi a obra-prima escrita por Dante durante seu exílio. Ela é, geralmente, interpretada como sendo a representação poética de um edifício conceitual construído por São Tomás de Aquino. Alguns discordam dizendo que o texto de Dante traz noções que são comuns aos autores medievais como, por exemplo, a primazia da teologia. Outros ainda insistem na influência sofrida por Dante a partir do pensamento árabe,

¹²¹ A representação e a lenda saem da sua grosseira vulgaridade e se elevam aos mais altos conceitos da ciência; a ciência sai do santuário e se faz povo, se faz mistério e lenda.

¹²² “Dessa velha tradição escolar serve-se Dante, na carta a Can Grande (composta por volta de 1319), que acompanhou a remessa do *Paraíso* e é ao mesmo tempo uma dedicatória. O poeta, no fim de sua vida, concluída a sua obra-prima e em plena posse das suas faculdades, apresenta nessa carta uma introdução à *Comédia*. A carta é uma auto-interpretação, até agora não apreciada, por não ter sido bem compreendida”. (CURTIUS, 1957, p. 229).

¹²³ Para maior clareza do discurso, deve-se notar primeiro que esta obra não tem só um significado, mas mais de um: isto é, ela é polissêmica: um sentido é literal, o outro é o do que as coisas significam: o primeiro é, então, *literal*, o outro *alegórico* ou *moral* ou *anagógico*. Essas significações podem, em nível de exemplo, ser vistas nos versos: “Quando Israel partiu do Egito e a casa de Jacó de um povo bárbaro, a nação judia foi consagrada a Deus e Israel tornou-se seu domínio”. Onde, se se interpreta literalmente, tem significado o êxodo dos filhos de Israel do Egito, no tempo de Moisés; se alegoricamente, a nossa redenção através de Cristo, se em sentido moral, a conversão do espírito do choro e da tristeza do pecado ao estado de graça; se anagógico, o subtrair-se da alma santa da selva do presente, estado corrupto para a liberdade da eterna glória.

especialmente com Averróis e Avicena.¹²⁴ Para esses estudiosos, a questão de Deus ser luz e a doutrina das inteligências e da iluminação é mais da filosofia árabe do que agostiniana ou mesmo tomista. Outros vão ainda argumentar ser uma obra autobiográfica e que conta a história de um homem em busca de si mesmo e de sua realização. Simplificando posso dizer que é um poema que experimenta todas as controvérsias do mundo na época em que Dante viveu: clássico, pré-cristão, cristão, medieval, toscano e, conseqüentemente, florentino. O poeta no *Convivio* afirma:

E forse gioverebbe, per assuefarsi ad essa, aver veduto i regolati poeti, cioè Vergilio, Ovidio nelle Metamorfosi, Stazio, Lucano, e quelli anche che furono altissimi prosatori, come Tito Livio, Plinio, Frontino, Paolo Osorio e altri assai, i quali l'amica solitudine nostra a ricercare ci invita. (DANTE ALIGHIERI, 1993, p. 1054).¹²⁵

É possível ainda afirmar que a *Divina Comédia*, observada como um todo, é a representação de uma cosmogonia já extinta, pois haviam desmoronado tanto a antiga visão do Mundo como a idéia que se fazia do céu. Isso não quer dizer que o céu tenha desaparecido nem mesmo a concepção divina. Apesar de hoje parecer que muitos de nós não têm mais medo das punições infernais, não acredita no purgatório, e pensa que o paraíso seja “monótono”, todos, de forma geral, nos preocupamos com os mistérios que permeiam nossas vidas.

No entanto, o que Dante procurava com sua viagem? De acordo com alguns estudiosos de sua obra, ele buscava a felicidade, a plena realização humana, a salvação do homem, como documentado em suas obras anteriores, e só encontrada em Deus. Mas nem por isso se pode dizer que sua linguagem tenha sido religiosa, uma das causas, a meu ver, de sua leitura despertar interesse até hoje.

A propósito da linguagem, um dos fatores que aproximam e ao mesmo tempo afastam a obra da linguagem religiosa é a utilização dos símiles, já utilizados nas parábolas, mas que no poema adquirem uma amplitude e importância renovadas.

¹²⁴ “Mais importante para a cultura ocidental, enquanto grande mediador dos textos aristotélicos, foi, sem dúvida, Averroé (1126-1198), autor dos *Comentários Aristotélicos* [...]. O filósofo árabe Abu I-Walid Muhammad ibn Ahmad ibn Muhammad ibn Rushd nasceu na Espanha e morreu no Marrocos, depois de ter sido acusado de heresia e condenado ao exílio. Sintetizar as idéias de Averroé não seria um trabalho fácil, nem é este o fim a que estamos nos propondo, mas, com a ajuda de Cesare Vasoli (*Enciclopédia Dantesca*, I, 475), podemos dizer que “convencidos que ‘a doutrina de Aristóteles coincide com a suprema verdade’, o filósofo árabe não hesita em afirmar que o Stagirita ‘foi criado e nos foi doado pela providência divina, para que nos fosse possível conhecer aquilo que é conhecível’ ”. (ARRIGONI, 2009, p. 92).

¹²⁵ E talvez servisse, para acostumar-se a ela, ter visto os ponderados poetas, isto é, Virgílio, Ovídio nas *Metamorfoses*, Estácio, Lucano, e aqueles que também foram altíssimos prosadores, como Tito Lívio, Plínio, Frontino, Paulo Osório e outros mais, os quais a nossa amiga solidão nos convida a procurar.

O símile constitui o elo entre a viagem do poeta-personagem Dante que viu coisas impossíveis de serem ditas em palavras, e o mundo cotidiano do leitor, ao qual de alguma forma precisava ser aclarada a realidade da viagem [fantástica] para que a compreensão literal e moral pudessem surtir efeito. (ARRIGONI, 2001, p. 230).

Indo mais a fundo nas questões que envolvem a concepção e a interpretação da *Divina Comédia*¹²⁶, podemos perceber que a obra nasce de um encontro entre uma experiência de angústia e uma forte convicção de princípios, de uma forte reconquista da fé, que se reconhece no encontro cotidiano com a realidade que tenta renegá-la. Esta fé é fonte de expressão não só da angústia do poeta, mas também de sua revolta em relação aos princípios morais que estão sendo feridos pela igreja naquele momento histórico vivido por ele.

Por isso faz-se importante também entender os modos como se articula a memória de Dante na *Divina Comédia*. O primeiro é o já indicado no primeiro verso do poema: a memória cronológica.

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi troverai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita. (Inf. I, 1-3).¹²⁷*

Essa marca de tempo, que é fictícia na sua gênese, mas que se nutre de elementos fortemente reais, fornece a base para todo o poema e é seguida até o fim pelo autor. O segundo modo de articulação da memória se liga a acontecimentos que são verificados somente depois de 1300, ou seja, quando Dante se utiliza da profecia inclusive para narrar os acontecimentos que fazem referência à sua própria vida. A união entre os dois troncos de memória acontece espontaneamente e sem criar problemas que não sejam de verossimilhança geral. O autor se vale deste recurso para demonstrar que, através da *Divina Comédia*, ele atravessa um apocalipse pessoal, uma suspensão de toda lei moral e racional: um drama do qual poderá salvá-lo somente uma intervenção milagrosa.

¹²⁶ “Dante está falando das visões que se apresentam a ele (ao personagem Dante) quase como projeções cinematográficas ou recepções televisivas num visor separado daquela que para ele é a realidade objetiva de sua viagem ultraterrena. Mas para o poeta Dante, toda a viagem da personagem Dante é como essas visões; o poeta deve imaginar visualmente tanto o que seu personagem vê quanto aquilo que acredita ver, ou que está sonhando, ou que recorda, ou que vê representado, ou que lhe é contado, assim como deve imaginar o conteúdo visual das metáforas de que se serve precisamente para facilitar essa evocação visiva. O que Dante está procurando definir será, portanto, o papel da imaginação na *Divina Comédia*, e mais precisamente a parte visual de sua fantasia, que precede ou acompanha a imaginação verbal.” (CALVINO, 1988, p. 99).

¹²⁷ “A meio do caminho desta vida/ achei-me a errar por uma selva escura,/ quando a via veraz deixei, perdida.” (*Inf. I, vv. 1-3*)

O poema de Dante é, inclusive para seu próprio autor, uma profecia. Ele não parece reconhecer que sua poesia seja uma ficção. Muito pelo contrário, o poeta diz ser sua narrativa a verdade, a verdade universal. “O que o peregrino Dante¹²⁸ vê e diz na narrativa do poeta Dante pretende convencer-nos perpetuamente da inescapabilidade poética e religiosa de Dante”. (BLOOM, 1995, p. 81). Com Curtius (1957, p. 394), descobrimos que

Ainda que pudéssemos interpretar a sua profecia, ela para nós não teria mais significação. Os dantólogos não precisam mais decifrar o que Dante ocultou, mas é mister levar a sério o fato de que ele julgava ter uma missão apocalíptica. Ao explicá-lo, isso deve ser tomado em consideração.

Dante autor, ao idealizar sua obra, tomou por base muito de seu conhecimento do mundo pós-morte, adquirido talvez através da leitura de vários textos como, por exemplo: a *Visio sancti Pauli*, *Il libro della Scala* ou mesmo o *Apocalisse di san Pietro*. Esta não é uma afirmação que posso fazer sem restrições, pois não há fontes históricas ou literárias que comprovem tal fato. Mas o que posso dizer é que, estudando o percurso trilhado por Dante e as escolhas feitas por ele, seu texto se distancia dos textos canônicos e se aproxima dos textos apócrifos, pouco divulgados na época, principalmente em função de seu caráter “popular” e “inovador”.

É ainda relevante o fato de que a personagem Dante não representa somente ele mesmo, mas se coloca como exemplo de cristão em busca da salvação. Essa foi a forma escolhida pelo autor para que o leitor se envolvesse em suas peripécias e participasse ativamente de sua narrativa, já que, assim como Dante, o leitor também não conhecia seu próprio destino eterno. Muitas vezes, no decorrer do poema, o poeta fala da missão que lhe foi atribuída por Deus, que lhe permitiu viver esta experiência do além, conhecer as conseqüências do pecado, purificar seu espírito, como exemplo para aqueles que buscam a salvação de suas almas e a salvação de toda a sociedade civil e religiosa.

¹²⁸ “Para dar início a qualquer discurso interpretativo sobre a *Divina Comédia*, faz-se indispensável, antes de mais nada, esclarecer algumas questões. A primeira é esta: Dante é, geralmente, distinto em três papéis: o de autor, o de narrador e o de personagem. Como autor é aquele que escreve a obra; como narrador é aquele que conta aos autores os acontecimentos que compõem a trama da obra; como personagem é o protagonista dos próprios eventos narrados. Naturalmente, a sequência autor-narrador-personagem, válida para o leitor que se aproxima da *Divina Comédia* e descobre no autor o narrador e no narrador o personagem, se inverte totalmente para Dante, o qual, de protagonista de uma visão, se faz narrador da mesma e, então, autor de uma obra que conta aquela visão.[...] Algumas vezes, o autor, quase que como querendo sublinhar a diferença entre os papéis, (isto é, do narrador e do personagem) e querer afirmar o seu direito em exprimir juízos sobre o significado moral e anagógico do acontecimento narrado, diz ‘da nossa vida’ com o claro objetivo de envolver, desde o primeiro verso, toda a humanidade na experiência do personagem.” (DE BELLIS).

Esta matéria teológica da salvação, afrontada por Dante autor, o expunha a riscos de suscitar, principalmente no ambiente eclesiástico, muitas reservas e objeções à sua obra. Os dominicanos foram os principais questionadores do poeta. Já em relação aos políticos, sua indignação poderia dificultar, ao menos em um primeiro momento, a circulação da obra. A adoção do vulgar era o obstáculo colocado pelos intelectuais para reconhecer o poema como verdadeira obra-prima; porém, mesmo diante de todas essas dificuldades, a *Divina Comédia* teve uma grande difusão, comprovada principalmente pelo elevado número de manuscritos através dos quais foi transmitida.

Parece evidente, mas é importante ressaltar, que mesmo o poema tendo nascido em um momento de grande efervescência não só política, mas também religiosa e cultural, quase que à beira de uma crise, é de uma sobriedade e de um equilíbrio que fascinam. O autor vive em meio a tantas exaltações dos bens da salvação, proclamada por tantas religiões, mas se mantém fiel a seu objetivo maior, eximindo seu poema de toda banalidade que aquele momento pudesse denotar. Isso torna-se quase que evidente para todos aqueles que acompanharam o peregrino Dante pelo *Inferno*, pelo *Purgatório* e pelo *Paraíso*, esperando o fim triunfal, o momento em que as cortinas se abriam e todos os mistérios seriam revelados. “Depois de Dante, ficou difícil para os autores épicos lidarem com a relação entre descida ao Inferno e busca do conhecimento ou descoberta do futuro.” (ZILBERMAN, 2003, p. 125).

Apesar de todas essas possibilidades, presenças culturais e religiosas e diferentes posições críticas posso afirmar que, segundo meu ponto de vista, Dante integra todas essas idéias e mundos em uma síntese que expressa artisticamente a totalidade da concepção cristã medieval das coisas terrestres e celestes. Mesmo que a *Divina Comédia* fosse isentada de seu valor poético, ela permaneceria como uma das mais originais criações vistas até hoje, e que antecipou as linhas fundamentais da filosofia humanista. Otto Maria Carpeaux (1965, p. 26) afirma que:

Foram esses letreiros que me ensinaram o realismo histórico de Dante: a identidade do Inferno com a vida turbulenta, odiosa, vingativa do Trecento em Florença, a identidade da vida de Dante com o Purgatório e, em sua fé católica e filosofia escolástica, a realidade do Paraíso.

Assim, é possível pensar que o escritor acreditasse, ou pelo menos quisesse fazer crer, de ter sido realmente “raptado” e, dessa forma, ter recebido a missão de ser um espírito profético, coisa já muito difundida pelos religiosos anteriores a ele. A *Divina Comédia* é um poema que, mesmo sendo supostamente embasado em uma literatura chamada

de religiosa, não pode ser lida baseada na autoridade da doutrina cristã, mesmo que a *Bíblia* tenha sido amplamente utilizada pelo poeta como fonte temática, estilística e narrativa.

Já a idéia do título, *Comédia*, nasceu no momento em que o poeta se voltou para os clássicos antigos para obter seu guia e iluminação poética. O epíteto “divina” foi acrescentado na edição veneziana de 1555, impressa por Gabriele Giolito e revisada por Ludovico Dolce, além de ter sido usada, anteriormente, por Giovanni Boccaccio. Muitas outras razões teve Dante para definir como comédia seu próprio texto, visto que comédia, neste caso, em contraste com tragédia, é a obra cuja linguagem é totalmente inadequada para exprimir a realidade que ele quer representar.

La tragedia divina è stata tracciata in un misterioso alfabeto non scritto e recitato dagli angeli intorno a Dio; per parlare del mondo sovranaturale a Dante non resta che il linguaggio umano, che agli occhi e orecchi di Dio non può apparire che Commedia, eroica e patetica parodia della sua Tragedia altissima e non scritta. Proprio nell'episodio di Gerione Dante propone al lettore una definizione della propria opera che è impastata di umiltà e di superbia. (FERRUCCI, 2007, p. 140).¹²⁹

O autor usa o termo “comédia” ainda no sentido que ele tem para a cultura medieval. Dizendo comédia ele não quer referir-se ao teatro ou a um tipo de espetáculo, mas às distinções de língua e estilo elaboradas pela retórica. Ele define a comédia como: um gênero de narração poética. Na concepção aristotélica, a comédia procura imitar os homens piores e a tragédia melhores do que, em geral, eles são.

Para Dante autor, o termo comédia refere-se ainda a uma obra que começa infeliz e termina em felicidade. Por isso a narrativa começa no *Inferno*, onde se encontram as almas atormentadas e se encerra no *Paraíso*, lugar das almas abençoadas, abrindo a possibilidade de salvação para o homem enquanto indivíduo e para os homens em geral.

O fascínio do reino do *oltretomba* dantesco não está no que se pode revelar, na visão que se lhe terá revelado, mas na vivência do sentir. O certo é que, no momento da leitura o que vemos não é uma miscelânea de textos antigos ou modernos, mas a junção de conceitos e imagens que habitaram, e ainda habitam, o coração da humanidade. O *Inferno* desenhado por Dante, por exemplo, não contradiz substancialmente a figuração herdada da

¹²⁹ A *tragédia divina* foi traçada em um misterioso alfabeto não escrito e recitado pelos anjos ao redor de Deus; para falar do mundo sobrenatural, a Dante não resta mais que a linguagem humana, que, aos olhos e ouvidos de Deus não pode parecer outro que Commedia, heróica e patética paródia da sua *Tragédia* altíssima e não escrita. Justamente no episódio de Gerião, Dante propõe ao leitor uma definição da própria obra que é cheia de humildade e soberba.

Antigüidade, a quem deseja voluntariamente filiar-se, escolhendo como seu guia Virgílio¹³⁰, autor da *Eneida*. Assim como Enéias, o herói desses versos, o poeta que narra *A Divina Comédia* desce ao inferno para conhecê-lo: é lá que encontra as principais personagens da história da Itália, passada e presente, cujo juízo é filtrado pelos valores da igreja, a saber: os pecados capitais, a venalidade, a concupiscência. Dante poeta confere forma ao inferno, em cujo centro inferior, como uma pirâmide invertida, coloca Lúcifer ou Belzebu, imperador do mundo subterrâneo e senhor de todo o mal.

Dante, ao ser abandonado por Virgílio, no final do *Purgatório*, está atrás, na verdade, de sua própria voz poética. O poeta latino é, para Dante, um “pai poeta”¹³¹, pois Virgílio¹³² era considerado na época o poeta que havia previsto a vinda de Cristo. Em função disso, apesar de não ser cristão, por ter morrido antes do nascimento do salvador, era tido por muitos como quase que um profeta do cristianismo, lugar almejado pelo poeta da *Divina Comédia*.

Por isso, faz-se importante ler o poema como uma obra “aberta” e não como um bloco unitário pré-estabelecido em relação a conceitos e formas. A interpretação se faz mais rica quando feita a partir dos instrumentos artísticos utilizados pelo próprio autor e que foram amadurecendo com o tempo, através da reflexão sobre suas premissas teóricas, com o esclarecimento e o distanciar-se das questões de cunho polêmico, já que a *Divina Comédia* tem um narrador que também é personagem da ação: é o herói que conta sua própria história. Mesmo assim, não é possível perder de vista que a obra é fortemente unitária, pois há nela uma organicidade narrativa e uma coerência temática muito grande. É uma obra total no sentido em que apresenta uma matéria que implica, necessariamente, dentro da perspectiva cristã, o envolvimento de todas as habilidades das quais a mente humana é capaz.

La conoscenza della Commedia non è un evento che si limiti ad interessare il mondo dei retori, dei grammatici, dei filosofi, ma condiziona in modo determinante lo svolgimento della successiva letteratura allegorico-didattica: un fatto, dunque, d'eccezionale portata culturale, idoneo ad investire ogni campo del sapere, ogni

¹³⁰ “Na *Comédia* de Dante, Virgílio tem o papel de guia numa região controlada pelo ciclo natural – o inferno que fica no centro da terra e o purgatório em sua saída. A partir deste ponto Virgílio deixa Dante; quem o guia é a própria Beatriz, pois Virgílio jamais poderá contemplar a visão beatífica. Na terra sua visão pode avançar até a idéia de renovação, mas nunca irrompeu na de ressurreição.” (FRYE, 2004, p. 126).

¹³¹ “- À tua indagação vou responder - / tornou-me, então – quanto a não ser temente/ de nesta aura nefasta aparecer.” (*Inf.* I, vv. 85-87).

¹³² “O que distingue, e de maneira nítida, a concepção de Virgílio das demais tradições escatológicas que ele emprega não é apenas a arte com que ele traz o conhecimento obscuro, disperso, subterrâneo, e secreto dos países helenísticos do Mediterrâneo à luz do dia, e sim o fato de que, para ele, toda essa sabedoria nebulosa tomava forma concreta na ordem mundial do Império, por tanto tempo esperada e agora, finalmente, a ponto de eclodir.” (AUERBACH, 1997a, p. 23).

atteggiamento morale, tutte le forme dell'espressione letteraria. (PETROCCHI, 1998, p. 60).¹³³

E este interesse geral pela obra foi um dos combustíveis para sua fácil e rápida divulgação.¹³⁴ Diversos documentos e testemunhos nos indicam que a *Comédia* penetrou amplamente também em ambientes de cultura não especializada, inclusive entre os mercantes e artesãos. A riqueza de seu conteúdo, o fato de ter sido escrita em vulgar e a eficácia das máximas dantescas fizeram da obra como que um depósito de sabedoria e sentenças morais conhecidas pelo povo. E mais: além da transmissão do texto escrito¹³⁵, houve também uma intensa transmissão oral, reconhecida principalmente pela frequência em que o poema era aprendido de cor e utilizado como repertório de citações.

O pensamento de Dante autor não pode ser classificado de original, mas de eclético. Ele não cria uma filosofia nova, pois tem a formação típica de seu tempo, fundada sobre uma base de cultura religiosa e clássica, adquirida, sobretudo esta última, através das obras e compilações da tarda antigüidade. A *Divina Comédia* é uma obra de narração. O autor, Dante Alighieri, constrói um personagem autobiográfico que conta, envolvendo o leitor explicitamente, a experiência extraordinária por ele vivida em uma época precisa de sua vida, aos 35 anos. O narrador molda seu comportamento sobre o dos profetas bíblicos: ele se coloca como aquele que se refere a uma experiência verdadeira de contato com o sobrenatural. O comportamento profético é confirmado e justificado no *Paraíso*, onde Dante recebe de autoridades supremas o encorajamento para manifestar a sua visão e transmiti-la aos homens com a mensagem que esta contém. A viagem é um modelo espiritual, a conversão, que concorre para criar a estrutura conceitual e temática com que Dante organiza o poema. O problema da salvação individual de uma alma perdida na selva do pecado, e o mais geral, da salvação de toda a humanidade, que perdeu o caminho do bem, indicado por Jesus Cristo quando disse: “Dai a César o que é de César e a Deus o que é de Deus”, por causa da corrupção da igreja, é o nó central da reflexão religiosa de Dante. Convite à reflexão por parte

¹³³ O conhecimento da *Comédia* não é um evento que se limite a interessar o mundo dos retóricos, dos gramáticos, dos filósofos, mas condiciona de modo determinante o desenvolvimento da literatura alegórico-didática sucessiva: um fato, pois, de excepcional alcance cultural, idôneo a penetrar em todos os campos do saber, todo comportamento moral, todas as formas de expressão literária.

¹³⁴ De Dante não sobrou nem um autógrafo, nem mesmo uma assinatura. Todavia a *Comédia* difundiu-se rapidamente graças à atividade dos copistas. Já na metade do *Trecento* existiam, em Florença, oficinas para a produção artesanal de cópias da *Comédia*. (LUPERINI, 1989, p. VIII).

¹³⁵ Em 1373, Giovanni Boccaccio foi encarregado, pela República Florentina, de fazer uma leitura em público da *Comédia* de Dante Alighieri. Mas sua morte interrompeu a leitura no canto XVII do *Inferno*. Hoje é Roberto Benigni quem executa esta tarefa e, pela leitura e interpretação do texto dantesco, o ator recebeu o prêmio Oscar TV 2008, como o evento televisivo do ano.

do homem de todos os tempos procurando uma resposta aos problemas existenciais.

E é, talvez, pensando no caráter teológico de sua reflexão, que muitos intérpretes de Dante tendem a encontrar as fontes de inspiração do seu poema na tradição teológica, sem considerar que a idéia própria da *Comédia* represente uma negação substancial de tais fontes, mesmo se não declarada pelo autor. Mas, em contrapartida a esta afirmação, o próprio poeta

[...] *in vista del viaggio ultraterreno prospettatogli da Virgilio, esprime i suoi timori e i suoi dubbi e si giudica indegno ad intraprendere una così ardua impresa, affrontata solo da personaggi eccezionali designati da Dio, come Enea e S. Paolo [...]*. (BORZI, 1993, p. 21).¹³⁶

Todavia me pergunto se todos os comentadores de Dante conhecem ou conheciam, assim como ele deve ter conhecido, a *Visio Sancti Pauli*¹³⁷, pela grande difusão do texto durante a Idade Média. A pergunta é pertinente se consideramos a proximidade, em alguns momentos, do texto de Dante com o texto apócrifo, mesmo sendo a narrativa apócrifa inversa à da *Comédia*: São Paulo¹³⁸ é visitado por um anjo que lhe revela o destino das almas após sua existência terrena e o acompanha até onde os justos esperam, para depois transportá-lo até onde está localizada a cidade de Deus. Somente depois de conhecer a terra prometida é que Paulo conhecerá o inferno, dividido em círculos. O apóstolo, após conhecer o inferno, será admitido no paraíso terrestre. Dessa forma, a ida ao inferno é narrativamente central entre as duas zonas extra-infernais e com encontros relevantes tanto na primeira como na terceira partes. Por este caminho julgo possível afirmar que o poeta, em seu texto, descreve também sua experiência com a palavra de outros escritores sacros e proféticos, e não só com os que foram compilados na *Bíblia*.

À inabalável fé na vida *oltretomba*, como único e verdadeiro caminho, unia-se, na obra de Dante, o forte sentimento das coisas do mundo. Por isso, o acontecimento terreno de cada indivíduo não podia ser visto como uma realidade definitiva e única, mas como uma ligação imediata entre céu e terra, determinada pelo divino, que, futuramente, seria a realidade

¹³⁶ [...] em vista da viagem ultra-terrena, inspirada por Virgílio, exprime seus medos e suas dúvidas e se julga indigno de levar avante tal tarefa, enfrentada só por personagens excepcionais designados por Deus, como Enéas e São Paulo.

¹³⁷ Para conhecer o texto apócrifo *Visio Sancti Pauli*, em latim e traduzido para o italiano, acessar o site: < <http://www.classicitaliani.it/ducento/visiopauli.pdf> >.

¹³⁸ Paulo de Tarso é o convertido considerado por muitos séculos depois da morte dos apóstolos o apóstolo por excelência, mesmo não fazendo parte dos doze. Ele foi, em sua juventude, um fervoroso adepto de judaísmo mais rigoroso, enviado algumas vezes pelas autoridades judaicas para perseguir quem na comunidade judaico-cristã não respeitava rigorosamente os preceitos da lei. Em torno do ano 40, durante uma viagem para Damasco, para uma dessas inspeções, recebe, como nos relata a Carta aos Gálatas, uma iluminação por ele considerada de origem divina que o faz se converter ao cristianismo no mesmo instante.

verdadeira,

[...] assim, o acontecimento terreno é uma profecia ou *figura* de uma parte da realidade divina total que será revelada no futuro. Mas esta realidade não é apenas futura; já está presente na visão de Deus e no outro mundo, o que quer dizer que, na transcendência, a realidade revelada e verdadeira está sempre ou atemporalmente presente. (AUERBACH, 1997b, p. 61).

Para Auerbach, Tertuliano define “figura” como a representação concreta de algo que acontecerá no futuro. A figura seria um fato real e histórico que anunciaria outro fato real e histórico, que se concretizaria futuramente (1997, p. 7).¹³⁹ Dessa forma, é possível dizer que, através do recurso figural, um acontecimento terreno é esclarecido por outro: o primeiro significa o segundo e o segundo é a realização do primeiro.

A figura, como está localizada em dois momentos distintos na linha do tempo, ficaria entre a ficção e a verdade, o presente e o futuro. Um exemplo disso seria: “o nome Josué-Jesus é uma profecia fenomenal ou prefiguração do futuro Salvador; *figura* é algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica.”¹⁴⁰ (AUERBACH, 1997b, p. 27). A figura pode surgir também como um ídolo, um sonho, uma visão, ou até mesmo uma fórmula matemática, mas, em geral, terá sempre o sentido de prefiguração.

A *Comédia* é uma visão que considera e proclama a verdade figural como já preenchida; caracteriza-se precisamente por realizar, inteiramente dentro do espírito da interpretação figural, a ligação da verdade revelada pela visão com os acontecimentos terrenos, históricos. (AUERBACH, 1997b, p. 57).

De tal maneira, mesmo a *Divina Comédia* sendo a descrição do estado em que as almas se encontram após a morte, seu tema continua sendo o da vida sobre a terra e todos os acontecimentos que a circundam. Isso é pertinente se se pensa que Dante acreditava realmente na convivência harmoniosa entre a história da salvação e o poder secular, exercido pelos imperadores e papas. Mas deixa claro, principalmente na *Monarquia*, que, para que isso

¹³⁹ “A situação histórica que levou São Paulo a pregar entre os gentios desenvolveu a interpretação figural e preparou-a para a influência que iria exercer na antigüidade tardia e na Idade Média. A visão que Auerbach apresenta do texto bíblico e desse método interpretativo usado por Paulo reconhece uma mescla possível entre religião e arte de forma dinâmica, cada uma mantendo sua respectiva autonomia. Por um lado, a experiência religiosa de Paulo é central para que o novo método seja desenvolvido; por outro, ele cria uma tradição que vai influenciar a história do pensamento ocidental e deixar uma herança expressiva para a produção literária até nossos dias.” (MAGALHÃES, 1997, p. 111).

¹⁴⁰ Alguns estudiosos de figuras acreditam que Lia, ao colher flores no Éden, seria o preanúncio da chegada de Beatriz: “A quantos me desejam conhecer/ digo que sou a Lia, e para mim/ são as grinaldas que me vês tecer./ Busco tornar-me bela, me enfeitando;/ mas minha irmã Raquel nunca se afasta/ de seu espelho, nele se mirando./ Só da mente se ocupa, calma e casta,/ como eu de me fazer mais adornada:/ a visão apaixonada, e a ação me basta.” (*Purg.*, XXVII, vv. 100-108).

ocorra, o poder temporal não deveria ser exercido pelo papa, assim como o poder espiritual não era pressuposto do imperador.

E o poeta não acreditava somente na convivência pacífica entre poder secular e religioso, mas também na convivência de falas, histórias que se fazem por si, que se utilizam das vozes de seus próprios protagonistas para serem contadas. É dessa forma que Dante torna sua obra polifônica e, utilizando-se deste recurso, mais rica e verossímil. A polifonia prevê a união de várias vozes, pois só assim, para Bakhtin, há a possibilidade de se construir um todo.

Não ocorre, em cada romance, uma oposição dialeticamente superada entre muitas consciências que não se fundem em unidade do espírito em processo de formação, assim como não se fundem espíritos e almas no mundo formalmente polifônico de Dante. No melhor dos casos, como ocorre no universo de Dante, elas, sem perder a individualidade, nem fundir-se, mas combinando-se poderiam formar uma figura estática, uma espécie de acontecimento estático, à semelhança da imagem dantesca da cruz (as almas dos cruzados), da águia (as almas dos imperadores) ou de uma rosa mística (as almas dos beatificados). Nos limites do próprio romance não se desenvolve, não se forma tampouco o espírito do autor; este, como no mundo de Dante, contempla ou se torna um dos participantes. (2005, p. 26).

A polifonia também foi um recurso importantíssimo para a obra de Dante. Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 2005), o tradutor Paulo Bezerra (2005, p. IX) afirma:

As palavras concludentes estariam fora do todo dialógico, coisificaríamos e humilhariamos o ser humano enquanto indivíduo, razão por que se faz necessário escutá-lo, deixá-lo falar, provocá-lo socraticamente para que externar em discurso e como discurso a sua visão de mundo.

Para Bakhtin:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes, e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 2005, p. 21).

A idéia de Bakhtin, do texto literário concebido como um mosaico, estimulou muito a reflexão a respeito da produção e construção textuais. Essa idéia nos levou a novas maneiras de enxergar e interpretar os textos literários. Uma dessas maneiras seria o dom de

ouvir e entender todas as vozes envolvidas, simultaneamente, na narração, coisa encontrada com grande magnitude em Dante.

Mas não só o personagem que fala mantém sua individualidade, em alguns casos, a própria língua estimula esta individualização. Isso acontece com Arnaut Daniel no *Purgatório*, que conversa com Dante em provençal.

El comincì liberamente a dire:
 “*Tan m’abellis vostre cortes deman,
 qu’ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.
 Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
 consiros vei la passada folor,
 e vei jausen lo joi qu’esper, denan.
 Ara vos prec, per aquella valor
 que vos guida al som de l’escalina,
 sovenha vos a temps de ma dolor!*”
 (*Purg.* XXVI, vv. 139-147).¹⁴¹

Da dicotomia Dante poeta/profeta, conhecedor de todos os dogmas e de ética, e que deu voz à sua gente, passou-se, no século XVI, ao debate em torno da *Divina Comédia*, dando destaque ao fato de ela fazer ou não parte dos gêneros da poética aristotélica, ou, se ela representaria um novo gênero.

Já no século XVIII, o que se viu foi a negação ou a satirização da obra prima de Dante em nome do bom gosto racional, o que a transformava em um material inexistente, ou melhor, sem valor, fora de seu tempo. Já com o romantismo, o poema retomou seu lugar de destaque, sendo visto como uma das maiores expressões do conceito da arte literária e continua a ser estudado até hoje.

Observado de tal maneira

é possível compreender a “grandeza escatológica e histórico-cultural da *Comédia* como testemunho de uma época que pretendia que o homem vivesse em conformidade e em harmonia com a vontade de Deus e a ele submetido.” (DISTANTE, 1999, p. 14).

E é assim que, daqui por diante, passo a palavra a Dante, que é quem nos fala através de seu *Paraíso* luminoso e de sua poesia sublime.

¹⁴¹ “E sua voz se fez, então, ouvir:/ “Tanto me penhoraste, me saudando,/ que não posso, nem quero, me encobrir./ Sou Arnaldo, que choro e vou cantando:/ Medito no passado e torpe ardor,/ a salvação futura prelibando./ E ora te exorto, pelo grão valor/ que te conduz ao cimo da escalada,/ que te recordes lá da minha dor!” (*Purg.*, XXVI, vv. 139-147).

4.2 No Paraíso com Dante

A Idade Média não podia, não sabia pensar em uma beleza "maldita" ou, como fará o século XVII, na beleza de Satanás. Nem mesmo Dante conseguirá isto, apesar de entender a beleza de uma paixão que leva ao pecado. (ECO, 1989, p. 26).

Na literatura que antecedeu a literatura cristã, o termo *paradisus* (do grego, "jardim") queria nominar o éden, o jardim das delícias, onde Deus colocou Adão. Mas, entre os Pais da Igreja, operou-se a distinção entre Paraíso como Éden, que era considerado morada provisória dos justos depois da morte, em espera do juízo final, para gozar de felicidade eterna e perfeita, e o Paraíso como tal passou a indicar o reino de Deus. Tais opiniões se alimentam em geral dos dados da literatura apócrifa apocalíptica e hagiográfica, particularmente rica e afortunada por toda a Idade Média. Céu e paraíso, com o tempo, passaram a ser sinônimos, mesmo tendo a cartografia do além operado por muito tempo uma distinção entre diversos céus, no âmbito dos quais o paraíso seria o mais elevado, o céu superior. Para Dante: "A estrutura do *Paraíso* é formada pela ascensão através das nove esferas celestes, engastadas pelo empíreo sem espaço, que forma a décima." (CURTIUS, 1957, p. 377).

A descrição do paraíso foi muito enriquecida graças aos apócrifos do *Antigo Testamento*, pois eles apresentavam o paraíso como um lugar atual, em forma de uma alta montanha (*Livro dos Jubileus*), onde moravam os justos (*Enoque*), e que se constituía na transformação da terra prometida (*Testamento de Levi*). O paraíso era lugar de graça já que lá era onde morava Deus.

O paraíso era tido como o reino da liberdade absoluta, a qual consistiria em uma obediência e em uma obrigatoriedade que eram totalmente aceitas pelos abençoados. A liberdade paradisiaca era vista como uma feliz submissão a uma verdade incontestável, e a felicidade do crente consistiria na falta de dúvidas sobre a felicidade que o esperava em um lugar onde ele estaria livre para obedecer somente a Deus e não mais ao seu antigo adversário, representado pelos opressores da época. Era visto como uma sociedade ideal na qual não haveria mais servos nem patrões.

Foi por isso que, durante a Idade Média, o paraíso era representado como a cidade celeste perfeita e definitiva, que não estava sujeita a turbilhões nem transformações. Para lá iam os justos após sua morte e seu número já teria sido estabelecido por Deus desde a

criação do universo. Então, quando esse número fosse alcançado, o mundo acabaria e, com o Juízo Final, aconteceria a divisão entre salvos e danados.

Para Dante, homem medieval, o paraíso também era visto como o lugar perfeito e imutável, pois já tinha sido definido por Deus desde a criação do mundo. Segundo ele, muitos anjos já habitam este paraíso, e o número de pessoas salvas seria o mesmo número de anjos que se rebelaram contra o Senhor no momento da criação do mundo.

Apesar de o paraíso medieval ter se baseado no paraíso pagão e no paraíso cristão primitivo para ser construído, há uma diferença estrutural muito importante entre eles: o inferno e o paraíso medievais não estão localizados acima da terra, mas sim divididos entre alto e baixo, segundo a própria orientação espacial da Idade Média: o inferno é inferior, representa o mal, por isso, encontra-se embaixo, o paraíso é superior, representa o bem, assim, fica em cima, estrutura que encontramos na *Divina Comédia* dantesca.

Na concepção judaica, a morada celeste de Deus ficava acima das águas superiores. O céu estaria abaixo delas. Este céu teria a forma de uma tigela que ficaria emborcada sobre a terra e seria sustentada por colunas. As águas superiores, que cairiam sobre a terra em forma de chuva, passariam através de pequenas aberturas feitas nesta abóbada. A terra se encontraria rodeada de água, os oceanos, e teria a forma de uma plataforma sustentada por colunas. Por baixo desta plataforma e ao redor das colunas é que se localizariam as águas inferiores, morada dos mortos, chamada de *sheol*.

O céu, segundo a cosmologia do *Antigo Testamento* era imaginado como um firmamento sólido, onde Deus se encontrava sentado, e teria sido criado antes do homem. Trata-se do céu no sentido da criação.

Deus disse: “Haja um firmamento no meio das águas e que ele separe as águas das águas”, e assim se fez. Deus fez o firmamento, que separou as águas que estão sob o firmamento das águas que estão acima do firmamento, e Deus chamou ao firmamento “céu”. Houve uma tarde e uma manhã: segundo dia. (A BÍBLIA... , Gn: 1, 6-8).

Já no *Novo Testamento*, é possível ver que Jesus faz surgir novos céus e novas terras, através de sua obediência a Deus. O céu aqui está relacionado com o próprio nome de Deus que, mesmo estando nos céus, é pai dos que nele acreditam.

Vi então um céu novo e uma nova terra – pois o primeiro céu e a primeira terra se foram, e o mar já não existe. (A BÍBLIA... , Apo: 21, 1).

A organização espacial do além obedeceu também certa ordem político-social existente na terra. Anteriormente à Idade Média, o céu era visto como cidade-modelo, governada por justos, o inferno era a cidade maléfica, governada por Satanás, que encarnava o senhor feudal e tirano. Já o paraíso da Idade Média tinha jeito de corte, com coroas e tronos, muita beleza e ostentação, pois a monarquia estava em alta.

Biblicamente, o paraíso é descrito como uma cidade, uma pátria. As Escrituras Sagradas descrevem o céu como um lugar que permeia o espaço criado. No *Apocalipse* de João, no capítulo 21, o autor descreve o novo céu e a nova terra que existirão após o juízo final. Muito contrariamente ao que se imagina, não serão os homens que subirão aos céus para habitar com Deus, mas sim Deus descenderá dos céus juntamente com a Jerusalém celeste para habitar entre os homens. O céu ou o paraíso serão aqui após o juízo final.

Chevalier e Gheerbrant (1993, p. 227) definem, em seu *Dicionário de símbolos*, ‘céu’ como sendo

[...] uma manifestação direta da transcendência, do poder, da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar. O simples fato de ser elevado, de encontrar-se em cima, equivale a ser poderoso (no sentido religioso da palavra) e a ser, como tal, saturado de sacralidade [...] A transcendência divina se revela diretamente na inacessibilidade, na infinidade, na eternidade, e na força criadora do céu (a chuva).

E, no verbete ‘paraíso’, encontramos a seguinte afirmação:

As obras de arte e os sonhos, os do sono assim como os da vigília, sejam espontâneos ou sejam provocados por drogas, são cheios de representações inspiradas nisso que se chamou a nostalgia do Paraíso. Por isso nós entendemos, explica Mircea Eliade (ELIT, 322), o desejo de nos encontrarmos sempre e sem esforços no coração do mundo da realidade e da sacralidade, e em suma, o desejo de superar de uma maneira natural a condição humana e de recuperar a condição divina; um cristão diria: a condição anterior à queda. Um mago moderno, olhando o futuro mais que o passado diria: a condição sobre-humana. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 684).

Por isso é que muitos acreditam ter sido o mito do paraíso, da condição perfeita perdida, o primeiro mito criado pela humanidade.

De qualquer maneira, fosse qual fosse sua localização ou sua interpretação, à medida que a Idade Média avançava, mais aumentava a idéia de o paraíso ter divisões internas. Em meados do século XII, surgiu a *Visio Tungdali*, primeira narrativa conhecida a apresentar, de forma completa, a estrutura do além, dividido em inferno, algo intermediário,

que remete ao purgatório, e paraíso, ou seja, dividido em três zonas.

A primeira, separada por uma muralha de prata, abrigava os eleitos que haviam se casado; a segunda muralha, de ouro, delimitava o espaço dos mártires, dos continentes, dos monges e monjas, dos construtores e defensores de igrejas; a terceira, de pedras preciosas, era a moradia de virgens e anjos. Esta hierarquia era também dos prazeres gozados pelos eleitos em cada uma daquelas áreas diferenciadas. Quanto mais santa a alma, “*mayor folgança e mayor galardó*” desfrutava, diz a versão portuguesa do século XV (84: 114). (FRANCO JUNIOR, 1992, p. 119).

Dante, segundo Delumeau (2003), teve como inspiração para a construção de seu *Paraíso a Hierarquia Celeste*, do Pseudo-Dionísio. Foi com ele que o poeta aprendeu que os sete céus planetários, o céu das estrelas fixas e o “primeiro motor” eram habitados por nove coros de anjos e que as várias categorias de espíritos celestes serviam de mediadoras para que a força divina movesse os astros. Podemos considerar que a viagem através dos nove céus do *Paraíso* repete, simbolicamente, o cansativo processo do intelecto humano que se esforça, auxiliado pela teologia, em avançar, através do conhecimento dos grandes problemas espirituais, para a conquista do absoluto.

Completando a visão do paraíso, segundo a tendência religiosa de Dante, o que caracterizava de modo peculiar a terra era o pecado, ou seja, o combate entre o bem e o mal. No *Paraíso*, então, não poderia haver sinal disso: lá o pecado não era somente purificado, mas também removido.

Mesmo assim, no *Paraíso* não há só visão e sabedoria, paz e bênção. Lá vivem alguns dos afetos terrenos de Dante, e, por isso, é também a recordação do mundo.¹⁴² Deus e o divino, no *Paraíso* dantesco, não vivem como destacados da terra, da vida e dos homens, mas se ocupam em fazer compreender o mistério grandioso do seu ser, do seu ordenamento e de seus fins. O *Paraíso* dantesco é um paraíso humano, onde os homens são representados através da luz, luz que se faz poesia. As personagens são apresentadas através de relevos de luz, ritmo e som, como se fossem pinturas.

Foi com muita liberdade, com liberdade de poeta, que Dante se moveu entre as várias concepções de paraíso elaboradas por seus antecessores. Porque ele, muito mais que descrever, imaginou, tendo consciência de estar escrevendo uma obra prima, mas também de

¹⁴² “Explica-se a riqueza de personagens da *Comédia* pela formidável e fecunda inovação, que o gênio de Dante incorporou à herança da Antiguidade e da Idade Média: a intervenção na história contemporânea. Dante chama ao tribunal papas e imperadores de seu tempo; reis e prelados; estadistas, déspotas, generais; homens e mulheres da nobreza e da burguesia, das corporações e das escolas. Um operário desconhecido como Belacqua tem o seu lugar no além-túmulo, tanto quanto os ladrões, assassinos e santos.” (CURTIUS, 1957, p. 383).

estar transfigurando imagens literárias já constituídas anteriormente. E uma das maiores criações poéticas de Dante foi ter imaginado, na parte mais alta do céu, uma rosa mística representando o empíreo.

O empíreo de Dante se assemelha a um anfiteatro. É uma rosa formada pelos eleitos, que têm o privilégio de estarem presentes nas outras esferas celestes. Mas nem todos têm o mesmo poder de bênção, quanto mais próximos do centro da rosa mais abençoados. Além disso, há também uma distribuição vertical das almas, orientada pelo seu grau de beatitude, pois o poeta, retomando Tomás de Aquino, considerou que quanto maior a beatitude da alma mais próxima a Deus ela poderia estar.

*In forma dunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa
che nel suo sangue Cristo fece sposa;
ma l'altra, che volando vede e canta
la gloria di colui che la 'nnamora
e la bontà che la fece cotanta,
(Par. XXXI, vv. 1-6).¹⁴³*

Para chegar ao *Paraíso*, o peregrino e viajante Dante não tem necessidade de escalar, como no caso do *Purgatório*, pois ele ascende com a velocidade de uma seta, como descrito pelo próprio autor, não há sacrifícios a serem cumpridos para aqueles que merecem o reino dos céus.¹⁴⁴ Ele passa pelo céu dos astros: Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno; e alcança o das Estrelas Fixas. Depois vem o do Primeiro Móvel, onde têm origem todas as distinções de espaço e de tempo. O Empíreo é o último céu, onde residem Deus, os anjos e santos.¹⁴⁵

A dimensão celestial em Dante é quase que como destacada da dimensão terrestre. Mesmo que a estrutura seja semelhante à do *Inferno*, sete ordens, com o espaço dividido em nove zonas mais uma, as imagens e os movimentos são completamente opostos e

¹⁴³ “Na forma de alva rosa imaculada/ aos meus olhos surgia a corte santa,/ por Cristo, com seu sangue, desposada;/ mas a outra, que revoa, e vê e canta/ a eterna glória de que se enamora/ e a graça que a elevou a altura tanta.” (Par. XXXI, vv. 1-6).

¹⁴⁴ “A inata sede nos premia, e nós/ buscávamos o céu, que fulgurava,/ quase igual nosso vôo à luz veloz./ Beatriz para o alto olhava, e eu a fitava;/ e em menos tempo do que o dardo ardente/ do arco reteso, presto, se destrava.” (Par. II, vv. 19-24).

¹⁴⁵ “Esta precisão em organizar a utilização das jornadas durante a viagem de Dante, nos chama a atenção para duas ordens de fatos: 1º) a atenção à segmentação verossímil da viagem em etapas. De fato, Dante assinala as pausas do seu percurso no além, ajudando-nos, assim, a calcular-lhe a duração, geralmente tida como de cinco dias, aos quais são acrescentados o meio dia passado na selva escura e a metade do dia no Paraíso terrestre; enquanto a última etapa se desenvolve em um tempo ultraterreno, que equivaleria a duas outras metades de dia. Total: sete dias. 2º) a insistência sobre a corporeidade do autor-personagem (como o cansaço, os olhos que se fecham, a inconsciência e a sensibilidade fantasmática do sono, o transporte, por parte de Lúcia, do que dorme [...]).” (SEGRE, 2000, p. 3).

o que mais fascina é a descrição da gradação luminosa, que ocorre por causa da presença da graça de Deus.¹⁴⁶

O *Paraíso*, além de ser o canto da luz¹⁴⁷, da harmonia e do movimento elegante dos espíritos eleitos, é o canto da progressiva coincidência da alma de Dante com Deus. Se Dante tivesse sido um místico, teria cantado o acender nele de um amor sempre mais devorador, que teria anulado em si toda luz de racionalidade: mas, para Dante, Deus é intelecto e amor, e, por isso mesmo, a ciência no *Paraíso*, quando consegue dar sentido vivo da verdade, que se conquista e acende em nós sempre novo desejo de luz, se faz poesia.

Se o esquema do *Purgatório* tem um significado simbólico, o fato que este prefigure constantemente a forma do *Paraíso* mostra que, para Dante, a composição da terceira parte deveria representar a prova máxima do ponto de vista criativo. E isso não surpreende: é na idéia do *Paraíso* que o seu orgulho de procurador de Deus alcançará a vitória definitiva sobre os antigos e sobre os contemporâneos, é lá que ele deverá justificar a sua ambição de arauto predileto. A viagem ao paraíso colocará verdadeiramente o viajante em uma posição especial. O paraíso projetará o autor a se encontrar com Deus.

É impossível negar que Dante tenha sido um dos pensadores de maior significação para a Idade Média, mas ele foi, acima de tudo, um poeta¹⁴⁸, o que equivale a dizer que a metafísica para ele jamais deixou de se fundamentar na estética, sendo, então, a luz representada por ele muito diferente do que foi para Aristóteles ou Tomás de Aquino. A luz do poeta é a luz da glória e não da graça, que é de Beatriz, ou a luz natural, que é de Virgílio. De tal maneira, o dom maior do autor é ter encontrado analogias válidas para as três formas de luz. A soberania da luz é imperativa porque se origina da razão que constitui o universo e que agora se desvela em sua ordem e sua hierarquia.

Porém, além da luz, há outros dois elementos importantes na coreografia do Paraíso: a música e a dança. Quanto mais unidos estão estes três elementos, mais eficaz é o balé divino. E isto não é à toa, pois o espetáculo de luz, som e dança, além de seu sentido

¹⁴⁶ “No *Paraíso* tudo é graça, movimento alado, alegria inefável, em círculos cada vez mais prodigiosamente envolventes de claridade, sabedoria e pureza. O valor da verdade, proclamado no Canto XVII, talvez não logre mais alta expressão na literatura universal. Impressiona e edifica o Canto XIV, repleto do amor divino e em que a palavra ‘Cristo’ por três vezes é a sua própria rima, tão grande é o respeito que inspira.” (LISBOA, 1965, p. 11).

¹⁴⁷ “Passando pelos dois primeiros estágios pré-estelares (porém marcados, ‘indiciados’, a estrela), o Poema todo se constela no último, figura de si mesmo, quando a matéria paradisiaca, já por si própria, se ia progressivamente consubstanciando em semântica de luz – isomorfia que o *Paradiso* promove, elabora e, no Canto final, sublima.” (CAMPOS, 1976, p. 12).

¹⁴⁸ “A poesia torna-se, então, o único elo entre o homem e os deuses; criar é tornar-se também um deus, ainda que guardadas as proporções e diferenças; um Deus menor que guarda em si uma parcela de compreensão e plenitude do mundo. O homem aí torna-se completo, ainda que inacabado.” (DALL’ALBA, 1998, p. 21).

literal e poético, tem também um sentido doutrinário, assim como os tormentos do *Inferno* e os castigos do *Purgatório*. A luz, a alegria, a dança que o poeta queria ver representadas são tão puras, perfeitas e santas, tão absolutas, que se convertem, com frequência, em uma abstração, e, como tal, não podem ser descritas, e nem mesmo pensadas.

Volto a lembrar que o *Paraíso* dantesco se divide em nove céus, todos contidos pelo Empíreo, que seria uma espécie de décimo céu, mas que se distingue dos outros por ser imóvel. Apesar de Deus se manifestar por todos os lugares do universo, é no Empíreo onde está seu trono. Todas as almas do *Paraíso* se encontram no Empíreo e não distribuídas pelos outros céus. Mas, mesmo estando no mesmo céu, o seu grau de beatificação é diferente dependendo da graça por elas recebida. Essa diferença de beatitude se reflete na forma de ver Deus, ou seja, quanto mais abençoada a alma mais claramente ela pode enxergar a graça/luz divina.

Mas como Dante, personagem da *Divina Comédia*, enxergou tudo isso? O problema foi resolvido pelo autor quando ele diz ter sua personagem recebido, de Deus, a graça de poder ver através desses espíritos.

Os abençoados do *Paraíso* se distribuem nos sete primeiros céus que têm nomes de planetas, em um balé de recepção a Dante. O oitavo céu é o das estrelas fixas e o nono é o primeiro céu cristalino; além deles está o Empíreo. No céu e acima da terra só estão os bons. No *Paraíso* de Dante, movimentos ascendentes só fazem aqueles que merecem a graça do Senhor e que foram livres de todos os pecados. As almas só descem do lugar onde estão para se apresentar ao poeta, tornando mais fácil ao viajante entender suas diferenças luminosas. Uma característica importante do *Paraíso* em contraposição ao *Inferno* e ao *Purgatório* é que no céu as surpresas são menos relevantes.

Será o *Paradiso*, por isso mesmo, a parte menos dramática (neste sentido, muito menos popular e menos lida que o *Inferno*, semeado de signos de ação) da *Divina Commedia*? (CAMPOS, 1976, p. 12, grifo do autor).

Mas há uma coisa que nos preocupa: quem são os personagens que compõem esses céus? E por que ocupam esse espaço? Vejamos, então, um pouco dos dez céus dantescos.

Início minha descrição a partir do momento em que Beatriz já é o guia de Dante, pois Virgílio foi obrigado a abandoná-lo, no Paraíso Terrestre, por não poder ascender

aos céus, já que é uma alma moradora do Limbo.¹⁴⁹ No céu da Lua, que é o primeiro do esquema dantesco, são apresentados ao poeta os que quebraram os votos religiosos feitos, mas não por vontade própria. Ali a luz é menos luminosa, pois é onde se encontram os menos virtuosos do céu. Personagem marcante do céu da Lua é Piccarda Donati, que foi raptada de um convento para se casar, por interesse mesquinho de seu irmão. Piccarda se apresenta a Dante:

*I' fui nel mondo vergine sorella;
e se la mente tua ben sé riguarda,
non mi ti celerà l'esser piú bella,
ma riconoscerai ch' i' son Piccarda,
che, posta qui con questi altri beati,
beata sono in la spera piú tarda.
(Par., III, vv. 46-51).¹⁵⁰*

Já no segundo céu, o de Mercúrio, se encontram as almas dos que sobre a terra foram justos, mas foram movidos por interesse de glória pessoal e não por amor desinteressado. Encontramos aqui o imperador Justiniano que conta ao poeta a história do Império, de Enéias a César, tentando mostrar-lhe a santidade deste governo ou, mais que santidade, o fato de que este poder provinha de Deus e era estendido ao imperador.

*Cesare fui e son Iustiniano,
che, per voler del primo amor ch' i' sento,
d'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano.
E prima ch'io a l'ovra fossi attento,
una natura in Cristo esser, non piú e,
credea, e di tal fede era contento.
(Par., VI, vv. 10-15).¹⁵¹*

O terceiro céu, o céu de Vênus, guarda os que amaram na terra, primeiro pela carne e, depois, convertidos, pelo espírito, amando a Deus com a mesma intensidade. As almas aparecem como esplendor, e se movem girando rapidamente. Aqui está representado Carlos Martel, fundador da dinastia Carolíngia, o qual morreu muito jovem.

¹⁴⁹ “Mas Virgílio acabara de partir,/ Virgílio, o caro pai, que pela estrada/ me conduzira ali por me remir./ Nem o esplendor de que Eva foi privada/ pôde impedir que a lágrima dorida/ a vista me toldasse, conturbada./ “Não chores, Dante, à simples despedida/ de Virgílio, não chores mais à toa,/ guarda o teu pranto para outra ferida.” (*Purg.* XXX, vv. 49-57).

¹⁵⁰ “Eu fui no mundo *Vergine sorella*;/ se algo de lá tua memória guarda,/ verás quem sou, inda que aqui mais bela./ Em tua terra eu me chamei Piccarda;/ e ora me vês entre os beatificados,/ nesta esfera, de todas a mais tarda.” (*Par.* III, vv. 46-51)

¹⁵¹ “César eu fui, e sou Justiniano;/ pela divina graça iluminado,/ nossas leis expurguei do injusto e insano./ Antes de ser a tal missão votado,/ supunha haver em Cristo tão somente/ uma natura, e o tinha por provado.” (*Par.* VI, vv. 10-15).

*Così fatta, mi disse: “Il mondo m’ebbe
giú poco tempo; e se piú fosse stato,
molto sarà di mal, che non sarebbe.
La mia letizia mi ti tien celato
che mi raggia dintorno e mi nasconde
quase animal di sua seta fasciato.
(Par. VIII, vv. 49-54).¹⁵²*

No quarto céu, o do Sol, estão guardadas as almas dos sábios e dos doutores da igreja, que formam dois círculos em volta dos visitantes e cantam.

O espetáculo do céu do Sol, que para os medievais era apenas mais um planeta, se apresenta na forma de luzes de fulgores intensos que formaram uma roda, que também poderia ser guirlanda, em volta de Dante e Beatriz, deixando-os ao centro. Feito isso, que o poeta compara à aura que se forma em volta da lua, as almas se põem a cantar e giram em volta dos visitantes por três vezes, antes de parar, como a bailarina que faz uma pausa para esperar o novo compasso de sua dança. (ARRIGONI, 2006).

Aqui é o dominicano Tomás de Aquino quem fala, apresentando-se e também aos outros onze sábios (Alberto de Colônia, Francisco Graciano, Pedro Lombardo, Salomão, Dionísio Pseudo-Areopagita, Paulo Orósio, Severino Boécio, Isidoro – bispo de Sevilha -, Beda, Ricardo e Sigieri de Brabante).

*Questi che m’è a destra piú vicino,
frate e maestro fummi, ed esso Alberto
è di Cologna, e io Thomas d’Aquino.
Se si di tutti li altri esser vuo’ certo,
di retro al mio parlar te vien col viso
girando su per lo beato serto.
Quell’altro fiammeggiare esce Del riso
di Grazian, che l’uno e l’altro foro
aiutò sí Che piace in paradiso.
(Par. X, vv. 97- 105).¹⁵³*

Além disso, ele faz o elogio a São Francisco de Assis, fundador da ordem franciscana. São Francisco é apresentado como um combatente heróico por ter lutado contra a corrupção trazida pela riqueza.

¹⁵² “Na terra”, disse, “curta eu tive a via,/ mas se mais tempo houvesse lá ficado/ muito mal haverá que não seria./ O próprio bem torna-me aqui mudado,/ e ao meu redor fulgindo, pois, me esconde/ como o bicho-da-seda encasulado.” (Par. VIII, vv. 49-54).

¹⁵³ “Este, à minha direita, fidedigno/ mestre me foi e quase irmão, Alberto,/ lá de Colônia, e eu sou Tomás de Aquino./ Por saberes dos mais, segue de perto/ a descrição do meu falar preciso,/ desde o princípio ao fim deste concerto./ A outra cintilação provém do riso/de Graciano, que os foros conciliou,/ alcançando um lugar no Paraíso.” (Par. X, vv. 97- 105).

Terminada a apresentação, a coroa dos sábios, ao som de um canto celestial, retoma seu rodar paradisíaco, que é comparado à engrenagem de um relógio que chama à oração e ao canto, movida pela eterna felicidade. *Dove gioir s'imsempra* – diz Dante – ou seja, onde ser completamente feliz se faz sempiterno. (ARRIGONI, 2006).

Na segunda roda, o franciscano São Boaventura tece o elogio a São Domingos, fundador da ordem dominicana. Destaca-se o fato de que os dois, Francisco e Domingos, foram enviados à terra pelo bem da igreja. Os sábios encontrados nesta roda são: Iluminato da Rieti, Agostinho de Assis, Ugo, Pedro de Troyes, Pedro Hispano, Natan, São João de Antioquia, Santo Anselmo, Elio Donato, Rábano Mauro e Gioacchino da Fiore. E assim se encerra a apresentação daqueles que estão no céu do Sol.

No quinto céu, denominado Marte, estão os espíritos militantes, ou seja, os que combateram e morreram pela fé, principalmente nas cruzadas.

É um céu onde Dante recebe muitos esclarecimentos sobre sua vida e sobre a cidade de Florença, nos tempos antigos, através de seu trisavô Cacciaguida. A personagem lhe conta como as famílias de Florença antigas se destruíram e se corromperam e prevê seu exílio.

*Tu lascerai ogne cosa diletta
piú caramente; e questo è quello strale
che l'arco de lo essilio pria saetta.
Tu proverai sí come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro calle
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.
E quel che piú ti graverà le spalle,
sarà la compagnia malvagia e scempia
con la qual tu cadrai in questa valle;
(Par. XVII, vv. 55-63).¹⁵⁴*

Faz referência à Florença antiga, antes das lutas e das desavenças entre famílias:

*mio figlio fu e tuo bisavol fue:
ben si convien che la lunga fatica
tu li raccorci con l'opere tue.
Fiorenza dentro da la cerchia antica,
ond'ella toglie ancora e terza e nona,
si stava in pace, sobria e pudica.
(Par. XV, vv. 94-99).¹⁵⁵*

¹⁵⁴ “As coisas deixarás que mais amaste;/ e assim é que de início à alma alanceia/ o arco do exílio, à ponta de sua haste./ Sentirás o amargor, à boca cheia,/ do pão de estranhos, e quão dura é a via/ de subir e descer a escada alheia./ E mais te abalará a companhia/ daquela gente indigna e celerada,/ com que sairás, cumprindo esta agonia.” (Par. XVII, vv. 55-63).

E lhe conta como as famílias tradicionais de Florença se tornaram decadentes ou desapareceram e de como foi prejudicial a divisão das facções guelfa e gibelina:

*e ancor saria Borgo piú quieto,
se di novi vicin fosser digiuni.
La casa di che nacque il vostro fleto,
per lo giusto disdegno che v'ha morti
e puose fine al vostro viver lieto,
era onorata, essa e suoi consorti:
o Buondelmonte, quanto mal fuggisti
le nozze sue per li altrui conforti!
Molti sarebber lieti, che son tristi,
se Dio t'avesse conceduto ad Ema
la prima volta ch'a città venisti.
Ma conveniesi, a quella pietra scema
che guarda 'l ponte, che Fiorenza fesse
vittima ne la sua pace postrema.
(Par. XVI, vv. 134-147)¹⁵⁶*

Subindo ao céu de Júpiter, Dante e Beatriz encontram as almas dos que sobre a terra foram justos e sábios. As almas, unidas, formam a imagem de uma águia. Vejamos como ela é descrita pelo poeta:

*E vidi scendere altre luci dove
era il colmo de l'emme, e li quetarsi
cantando, credo, il ben ch'a sé le move.
Poi, come nel percuoter de' ciocchi arsi
surgono innumerabili faville,
onde li stolti sogliono agurarsi,
resurger parver quindi piú di mille
luci e salir, qual assai e qual poco,
sí come 'l sol che l'accende sortille;
e quietata ciascuna in suo loco,
la testa e 'l collo d'un'aguglia vidi
rappresentare a quel distinto foco.
(Par. XVIII, vv. 97-108).¹⁵⁷*

¹⁵⁵ “foi o teu bisavô e filho meu;/cuida de suavizar o seu castigo/ com tuas preces, pois assaz sofreu./ Florença, dentro do recinto antigo,/ onde ainda bate a *terça*, e a *nona* soa,/ era modesta e casta em seu abrigo.” (Par. XV, vv. 94-99).

¹⁵⁶ “a lado, eu vi no Burgo a que melhor/ fora da nova gente ser poupado./ A casa que engendrou a vossa dor,/ nos transportes da fúria e do desdém,/ espalhando por tudo o sangue e o horror,/ inda era, com os seus, propensa ao bem:/ Ó Buondelmonte, em má hora fugiste/ ao teu noivado, por ceder a alguém!/ Feliz seria a vila, agora triste,/ se Deus te houvesse ao Ema concedido,/ quando para ela os passos dirigiste!/ Mas convinha que junto ao Deus partido,/ no pontilhão, Florença te imolasse/ à longa paz que havia conhecido.” (Par. XVI, vv. 134-147).

¹⁵⁷ “À sumidade do M, ainda, a flux,/ novas almas pousaram, rebrilhantes,/ louvores descantando ao que as conduz./ Quais chispas numerosas, esfusiantes,/ de uma acha percutida se soltando,/ para a falsa visão dos nigromantes,/ eis que subiram mais, se aglomerando,/ a pouco e pouco, numa aura alongada,/ justo onde o seu autor as foi situando./ A mutação apenas terminada,/ de um colo de águia se mostrava a forma,/ e a forma da cabeça sobrealçada.” (Par. XVIII, vv. 97-108).

O canto seguinte se abre com mais uma descrição dessa magnífica águia que fala com Dante, resolvendo suas dúvidas sobre a justiça.

*Parea dinanzi a me con l'ali aperte
la bella image che nel dolce frui
liete facevan l'anime conserte;
parea ciascuna rubinetto in cui
raggio di sole ardesse sì acceso,
che ne' miei occhi rifrangesse lui.
(Par. XIX, vv. 1-6).¹⁵⁸*

No sétimo céu, o de Saturno¹⁵⁹, se encontram as almas contemplativas. Dante aqui fala com o eremita Damião, que condena a degeneração do clero, corrompido pelo luxo, tendo a igreja se esquecido do exemplo de Pedro e Paulo. Depois, quem se apresenta é São Bento, que reprova a decadência de sua ordem, dos franciscanos e dos dominicanos, além da corrupção de todo o resto do clero.

*Ma grave usura tanto non si tolle
contra 'l piacer di Dio, quanto quel frutto
che fa il cor de' monaci sí folle;
ché quantunque la Chiesa guarda, tutto
è de la gente che per Dio dimanda;
non di parenti né d'altro piú brutto.
La carne de' mortali è tanto blanda,
che giù non basta buon cominciamento
dal nascer de la quercia al far la ghianda.
(Par. XXII, vv. 79-87).¹⁶⁰*

Na fala de São Bento, o pior dos males é a ganância (já representada no *Inferno* através de uma loba faminta) e de como essa sede de ouro e riquezas perverte aqueles que inicialmente se dedicam a uma vida exemplar.

O oitavo céu é o das estrelas fixas. São apresentados nesse momento o triunfo de Cristo e de Maria. Cristo é representado por uma luz muito forte, que ilumina a todos os abençoados. Maria também é saudada nesse céu.

¹⁵⁸ “Diante de mim as asas distendia/ o grão pássaro ali configurado/ pelos lumes radiantes de alegria./ Via-os fulgir como o rubi tocado/ por um raio de sol que a resplender/ os olhos me feria, refractado.” (Par. XIX, vv. 1-6).

¹⁵⁹ Neste céu, Dante nos apresenta uma escada de ouro que muitos estudiosos acreditam ter sido inspirada na escada que Jacó vislumbra em sonho (Gn. 28, 12-15). Outros acreditam ter sido essa uma inspiração vinda do Oriente, através do *Libro della Scala*.

¹⁶⁰ “Nenhum abuso a Deus mais aborrece/ do que o desejo do ouro, o infausto amor/ que o coração dos monges enlouquece./ O que possua a Igreja de valor/ cumpre se passe da pobreza à mão,/ e não a algum parente, ou coisa pior./ Ó fraqueza da humana condição!/ Não lhe basta decerto um bom início/ para atingir um dia à floração.” (Par. XXII, vv. 79-87).

*vid' i' sopra migliaia di lucerne
un sol che tutte quante l'accendea,
come fa 'l nostro le viste superne;
e per la viva luce trasparea
la lucente sustanza tanto chiara
nel viso mio, che non la sostenea.
(Par. XXIII, vv. 28-33).¹⁶¹*

E Cristo é assim apresentado por Beatriz:

*Quivi è La sapienza e la possanza
ch'apri Le strade tra 'l cielo e la terra,
onde fu già si lunga disianza".
(Par. XXIII, vv. 37-39).¹⁶²*

Ainda no oitavo céu, o viajante se inclina para olhar a terra distante pela segunda vez:

*Onde la donna, che mi vide assolto
de l'attendere in sú, mi disse: "Adima
il viso e guarda come tu se' vòlto".
Da l'ora ch'io avea guardato prima
i' vidi mosso me per tutto l'arco
che fa dal mezzo al fine il primo clima;
sí ch'io vedea di là da Gade il varco
folle d'Ulisse, e di qua presso il lito
nel qual si fece europa dolce carco.
(Par. XXVII, vv. 76-84).¹⁶³*

Chegamos ao primeiro móvel, o nono céu. Neste céu, o poeta é examinado por São Pedro sobre a fé, por São Tiago sobre a esperança e por São João sobre a caridade, as três virtudes teológicas. Ao final, Dante vê uma quarta luz, que é Adão¹⁶⁴, com o qual discorre

¹⁶¹ “[...] eu vi, sobre um milheiro de luzernas,/ um Sol que juntamente as acendia,/ como o da terra às amplidões supernas;/ e tanto em tudo em torno refulgia/ aquele intenso e súbito esplendor,/ que meu olhar sustê-lo não podia.” (Par. XXIII, vv. 28-33).

¹⁶² “Vês a Sabedoria, a Onipotência/ que aos homens entre a terra e o céu a estrada/ abriu, ao fim da longa penitência.” (Par. XXIII, vv. 37-39).

¹⁶³ “Ao ver-me enfim Beatriz desimpedido, / ”Inclina a face”, disse-me, “e repara/ quanto já temos por aqui subido.”/ Desde a outra vez que para baixo olhara,/ vi que pelo arco posto desde o meio/ ao fim do primeiro cliam eu avançara./ Junto a Cádiz, do ulísseo mar o seio/ eu vi, tal como a praia, do outro lado, por onde Europa cavalgando veio.” (Par. XXVII, vv. 76-84)

¹⁶⁴ “Naquela aura”, falou-me, “redourada,/ volve-se a Deus a criatura prima/ pela prima Virtude suscitada.”/ Como a fronde que dobra sua cima/ sob a pressão de rude ventania,/ mas logo se ergue, à força que a sublima,/ assim, ouvindo-a ali, eu me sentia;/ e inda maravilhado, à mesma hora,/ o caudal da palavra em mim fluía:/ “Ó fruto que, só tu, te viste outrora/ por Deus criado maduro, ó pai antigo,/ de quem qualquer esposa é filha e é nora,/ não te recuses a falar comigo,/ pois que vês claro no meu pensamento:/ e porque o faças logo, eu nada digo.” (Par. XXVI, vv. 82-94).

sobre o pecado original e a língua falada no éden.¹⁶⁵

No empíreo¹⁶⁶, é revelado à nossa personagem todo o reino dos santos. Nesse céu, Beatriz abandona Dante, que agora será guiado por São Bernardo, místico que viveu no início do século XII. Todos os abençoados se encontram no Empíreo, onde foram admitidos para gozarem perpetuamente da visão e do conhecimento de Deus.

Para que Dante possa ver a luz divina, é necessário mais que Beatriz, é preciso a graça do próprio Deus. E é São Bernardo quem intercederá por Dante, através de sua devoção pela Virgem Maria. Nossa personagem, ao se colocar na parte mais alta da rosa dos santos, vê a indescritível beleza de Maria. São Bernardo explica a estrutura da rosa dos santos: uma metade está completa e ocupada pelos santos do *Antigo Testamento*. A outra metade, com lugares ainda livres, está reservada aos santos do *Novo Testamento*. O número de santos será o mesmo que o número de anjos rebeldes, que foram jogados no inferno juntamente com Lúcifer. A parte inferior da rosa está ocupada pelas crianças mortas logo após o batismo.

*E sappi che dal grado in giù che fiede
a mezzo il tratto le due discrezioni,
per nullo proprio merito si siede,
ma per l'altrui, con certe condizioni:
ché tutti questi son spiriti asciolti
prima ch'avesser vere elezioni.
Ben te ne puoi accorger per li volti
e anche per le voci puerili,
se tu li guardi bene e se li ascolti.
(Par. XXXII, vv. 40-48).¹⁶⁷*

¹⁶⁵ É interessante observar que Adão se encontra no Paraíso após ter sido resgatado do Inferno junto a outros patriarcas: “A alma do pai primeiro e primeiro ente/ levou daqui, e a de seu filho Abel,/ de Noé, de Moisés, na lei docente;/ de Abraão, de Davi e de Israel,/ junto a seu pai, e os mais dele gerados,/ e aquela que exaltou tanto, Raquel,/ e de outros mais; e os fez glorificados.” (*Inf. IV*, vv. 55-61).

¹⁶⁶ “Dante, na *Epístola* a Cangrande della Scalla (texto que vale como descrição metalingüística, autêntica, da *Commedia*), elucida: ‘E chama-se *Empíreo*, que é o mesmo que céu inflamado de fogo ou de ardor; não porque nele haja fogo ou ardor material, mas espiritual, que é amor santo ou caridade.’ O sema ‘fogo’, na *Commedia*, é pervasivo, colorindo três funções distintas mas interligadas: fogo jubilante, *amore* no *Paradiso* (Empíreo vem do gr. *Pyr*, fogo); fogo purificador, no *Purgatório*; fogo punitivo, no *Inferno* (no Sétimo Círculo Infernal, os violentos contra Deus são castigados por uma ‘chuva de fogo’; *INF. XIV*, 28-29: ‘...d’un cader lento, piovean di foco dilatate falde...’). Donde a possibilidade da leitura unificadora de Norman Brown (*Love’s Body*)? Amor é todo fogo; assim, céu e inferno são o mesmo lugar. Como em Sto. Agostinho, os tormentos dos danados são parte da felicidade dos redentos. Duas cidades; que são uma cidade. Éden é uma cidade ardente; assim como o Inferno.’ A hipótese revela-se redutora num sentido: no extremo do paradigma, os dois pólos opositivos se deixam marcar de modo muito nítido. Desamor (gelo infernal) vs. *Amore* (fogo paradisíaco). Giudecca vs. Empíreo. Judas vs. Cristo. Satã vs. Deus.” (CAMPOS, 1976, p. 15).

¹⁶⁷ “Abaixo do degrau que, de comprido,/ abre também na flor duas seções,/ ninguém foi por seu mérito trazido,/ mas pelo alheio, e em certas condições:/ almas libertas são, antes de à frente/ exercerem as próprias decisões./ Bem podes distingui-los, facilmente,/ pelos rostos e as vozes infantis,/ vendo-os e ouvindo-os, cuidadosamente.” (*Par. XXXII*, vv. 40-48).

Nesse céu, ainda encontramos Eva, considerada a primeira mãe do mundo. Ela, ao contrário de Adão, não tem voz no poema. Eva, apesar de criada por Deus, é considerada a mulher que abriu a chaga do pecado na humanidade. Nesta dimensão, também está Maria, mãe de Jesus, vista como quem cura a chaga aberta por Eva, porque dá à humanidade o redentor. A virgem simboliza a maternidade. De tal forma, Eva e Maria seriam complementares no sentido de que Eva teria aberto a chaga da humanidade e Maria a teria curado.

Neste ponto também encontramos Raquel (símbolo da vida contemplativa), Sara (em Agar e Sara, o apóstolo Paulo viu representados o *Antigo* e o *Novo Testamento*), Rebeca (símbolo de maternidade – depois de vinte anos de esterilidade deu à luz Esaú e Jacó), Judite (mulher que aparece na genealogia de Cristo), e Beatriz. É São Bernardo quem descreve tudo isso a Dante:

*La piaga che Maria richiuse e unse,
quella ch'è tanto bella da' suoi piedi
è colei che l'aperse e che la punse.
Ne l'ordine che fanno i terzi sedi,
siede Rachel di sotto da costei
con Beatrice, sí come tu vedi.
Sarra e Rebecca, Iudít e colei
che fu bisava al cantor che per doglia
del fallo disse "Miserere mei",
(Par. XXXII, vv. 4-12).¹⁶⁸*

Importante ainda falar sobre a hierarquia dos anjos apresentada no *Paraíso*. Os anjos são responsáveis em transmitir aos outros céus a vontade de Deus, em todas as dimensões das nove hierarquias angelicais: serafins, querubins, tronos, dominações, virtudes, potestades, principados, arcanjos e anjos. Todos giram em torno de um ponto central, que é Deus.

*Questi ordini di sú tutti s'ammirano,
e di giú vincon sí, che verso Dio
tutti tirati sono e tutti tirano.
(Par. XXVIII vv. 127 – 129).¹⁶⁹*

¹⁶⁸ “O mal de que Maria nos curou,/ a que se encontra ali, sob os seus pés,/ foi quem um dia em nós o suscitou./ No terceiro degrau, por sua vez, fulge a doce Raquel, abaixo dela,/ e ao lado de Beatriz como tu vês./ Sara e Rebeca, e mais Judite, e aquela,/ a bisavó do rei que, penitente,/ o *Miserere* entoou na lira bela.” (Par. XXXII, vv. 4-12)

¹⁶⁹ “Todos, unidos, mantêm fixo o olhar/ no Ponto a resplender no último céu,/ e imantados, se imantam, sem cessar.” (Par. XXVIII, vv. 127 – 129)

A viagem se encerra com a fulguração que Dante tem de Deus.

*ché la mia vista, venendo sincera,
e piú e piú intrava per lo raggio
de l'alta luce che da sé è vera.
Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.
(Par. XXXIII vv. 52-57).¹⁷⁰*

E o que ele vê é tão grande que:

*Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi,
è tanto, che non basta a dicer 'poco'.
(Par. XXXIII vv. 121-123)¹⁷¹*

Para Umberto Eco (1989, p. 65):

A idéia de Deus como luz provinha de longínquas tradições. Do Bel semita, do Ra egípcio, do Ahura Mazda persa, todas personificações do sol ou da benéfica ação da luz, até, naturalmente, o platônico sol das idéias, o Bem. Através do neoplatonismo (em particular Proclo), estas imagens infundiam-se na tradição cristã, primeiro através de Agostinho e, então, através do Pseudo Dionísio Aeropagita, que, em muitos momentos, celebra Deus como Lúmen, fogo, fonte luminosa [...] E a influenciar toda a Escolástica posterior concorria ainda o panteísmo árabe, que havia transmitido visões de essências rutilantes de luz, êxtases de beleza e fulgor, de Avenpace a Hay bem Jodkam e Ibn Tofail.

A luz é a majestosa manifestação de Deus e é, ao mesmo tempo, revelação e arquitetura de um mundo que está além da sabedoria humana. Haroldo de Campos (1976, p. 9) lembra que para

T. S. Eliot [...] toda a *Commedia* de Dante como uma “vasta metáfora”. O *Paraíso*, terceiro e último lance (*Cantica*) do Poema Sacro, poderá então ser visto, numa dimensão essencial, como a expansão gradativa daquela metáfora sobre a luz, irrigada agora de teologia aquiniana.

¹⁷⁰ “E minha vista, cristalina, entrava/ pela própria raiz do resplendor/ que em si, tão só, e só por si, brilhava./ Tornou-se, então, minha visão maior/ que a voz humana, e foi insuficiente/ o senso da memória a tal fulgor.” (Par. XXXIII, vv. 52-57)

¹⁷¹ “Ah! Como é vã a voz, e incompetente,/ por demonstrá-lo! E creio ser melhor/ calar do que dizer tão pobremente!” (Par. XXXIII, vv. 121-123).

Ainda para Campos (1976, p. 10), “no Paraíso, empenhado em reconciliar o sistema tomista¹⁷² com a ideologia místico-amorosa do *cor gentile* (Auerbach), Dante prolonga, sustenta e totaliza essa especulação radiosa sobre um Amor que é Luz.”

Chevalier e Gheerbrant (1993, p. 570) afirmam que:

a luz simboliza constantemente a vida, a salvação, a felicidade dadas por Deus [...] que é ele próprio a luz [...]. A lei de Deus é uma luz sobre o caminho dos homens [...]; assim também sua palavra [...]. O Messias também traz a luz [...].

A gradação luminosa observada no *Paraíso* tem, sem dúvida, uma fundamentação teológica, mas é na união entre espírito e intelecto que ela encontra a sua superioridade poética. A luz que se vê ali é a luz do crescimento, da flor que se abre e que encerra sua autoridade. Ela está no “reino” de Deus, que é regido por sua lei. A luz é Deus e seu amor incondicional pela humanidade. A linguagem da luz é que instaura a comunicação, é ela indispensável para que o evento se torne real e é esse evento que revela seu verdadeiro significado.

Campos (1976, p. 12) nos indica que o olhar de Dante no *Paraíso* é “o de um artista óptico, cinético, apto a divisar a luz na luz, o íris no íris, o fogo no fulgor: espécies luminosas, ‘distinções em claridade.’”

A linguagem da luz, utilizada na terceira parte, é cheia de movimento, de brilho, de pausas significativas e de êxtase. Isso acontece porque o mundo que essa dimensão apresenta é móvel e fechado nele mesmo. A luz ali é vida e a vida não há com o que ser comparada, não se pode nem mesmo medi-la ou calculá-la. A Luz do *Paraíso* representaria o retorno à vida: é a Luz da ressurreição. Para Dante, o seu brilho parece não poder ser freado. Mas, no entanto, é controlado por um querer maior, que é a essência de tudo que, nesse caso, é Deus.¹⁷³ A linguagem do paraíso é uma metáfora destinada à luz. Mesmo que ela seja emitida pela matéria, esta luz parece imaterial e é, por isso, a alegoria mais correta para dar corpo ao reino do *aldilà*. A amplitude da construção lingüística do *Paraíso* alcança um vértice

¹⁷² “[...] para Santo Tomás a luz se reduzirá a uma qualidade ativa que resulta da forma substancial do sol e que encontra no corpo diáfano uma disposição para recebê-la e transmiti-la, adquirindo, este último, um ‘estado’ ou ‘disposição’ nova que é, em suma, o estado luminoso.” (ECO, 1989, p. 69).

¹⁷³ “Max Bense, no fecho de *Aesthetik und Zivilisation*, procura transpor (com distanciamento irônico) a noção teológica de Deus em termos laicos, “assépticos”, de teoria informacional: Deus seria um tema ‘antivisual e não-reflexível por excelência’, que responderia ao pressuposto estético da improbabilidade, cuja culminação está exatamente na impossibilidade de percepção, na insondabilidade (*Nichtwahrnehmbarkeit*); daí a alternativa de transformá-lo em reservatório potencial de uma simbólica estética da mais alta trivialidade. Dante afirma a conclusão bensiana: trabalhando no nível do significante, é capaz, a cada momento, de ‘verbi-voco-visualizar’ de maneira inovadora o que seria, em princípio, ‘antivisual’, não ‘preensível’.” (CAMPOS, 1976, p. 17).

de altura e de grande novidade mesmo em relação aos dois primeiros cantos, pois a sua densidade lingüística é muito maior.

Assim, da luz ao amor, é possível afirmar que toda linguagem do *Paraíso* é movida e animada pelo sentimento mais nobre que a humanidade pode assumir. Amor, que quanto mais ama mais cresce, origem e fim de tudo. Um amor que se manifesta verticalmente, pelo amar a Deus: princípio e fim da verdade e da vida. E amor horizontal: definido pelo amor entre os homens que têm em Deus o objetivo final de suas vidas.¹⁷⁴

Homem de alma aberta e de emoções definidas, apoiado, como nota Eliot, num sistema filosófico, que aceita na sua inteireza, Dante jamais poderia apreciar ou depreciar os ambíguos, os incolores e os acomodaticios. A sua visão política, que não se enquadrava mais aos interesses grupais, leva-o a idealizá-la como um sistema de libertação do existente. (MOTA FILHO, 1965, p. 63).

Para tornar mais artístico o *Paraíso*, Dante imaginou um paraíso humano, acessível aos nossos sentidos e à nossa imaginação. Dessa forma, o autor pôde conciliar teologia e arte.¹⁷⁵ O paraíso teológico é espírito, não acessível ao sentido, à imaginação ou à intelectualidade. O poeta lhe dá uma aparência humana, tornando-o sensível e entendível para nós mortais. Por isso as almas riem, cantam e pensam como homens. É isso que torna o paraíso acessível à arte. De tal maneira, o *Paraíso* é visto como a mais espiritual manifestação de Deus. Por isso, neste reino, o amor, a beatitude e a contemplação tomam a forma de luz. Os espíritos são aquecidos pelo amor, seus olhos brilham de alegria e a verdade da eternidade se faz desenho em seus rostos.

Se todo o poema é permeado pela tensão entre uma descrição mais realista e uma forma mais poética e abstrata, no *Paraíso* o poeta se supera, extrapolando todos os limites da fantasia, através da sugestão lingüística, que lhe permite descrever o inefável, através da pura poesia, que foi capaz de representar o indescritível.

É assim que encerro esta sucinta apresentação do *Paraíso* dantesco e passo para a

¹⁷⁴ Ao lado dos problemas teóricos, viviam em Dante, mais intensamente, os da vida moral; e ele se via como criatura desmaiada, sem luz e sem esperança, carregada pelas tempestades da vida, por isso o retorno a Beatriz deveria ser sim uma obra de redenção, mas também expressão de toda a dor na qual esta surgiu.

¹⁷⁵ Um exemplo disso pode ser a semelhança da descrição da luz entre a *Divina Comédia* e o *Miraj*, encontrada na apresentação do paraíso. Nas duas narrativas, há um predomínio do elemento luminoso. Se excluirmos o mar de trevas atravessado por Muhammad, "... as principais etapas da ascensão, em ambos os relatos, oferecem uma descrição em que prevalecem a luminosidade e os cantos de louvor entoados pelos espíritos celestiais." Também é clara a semelhança da reiteração dos viajantes em não conseguir descrever o que vêem na mudança de uma etapa para outra. (PEREIRA, 2007, p. 845).

próxima etapa, na qual busco evidenciar as convergências literárias entre o texto de Dante, representado pela terceira parte da *Divina Comédia*, e os de Enoque e Isaías.

5 CONVERGÊNCIAS LITERÁRIAS NAS VISÕES CELESTIAIS DE ENOQUE, ISAÍAS E DANTE

A poesia é a interpretação intuitiva do mundo mediante a beleza aprazível das palavras, quando revestidas de ritmo, som, imaginação, liberdade e coração. (MARCHIONNI, 2004, p. 93).

A teologia, que se afirmou no interior da concepção cristã do mundo, concebia a morte, e todo outro tipo de mal físico, como efeito do pecado original. Por causa de uma suposta culpa, cometida nas origens da história da humanidade, toda criatura sofreria as conseqüências, mesmo não sendo responsável pessoalmente.¹⁷⁶ Essa explicação, que continuou a ser repetida na literatura eclesiástica medieval, justificava, com argumentos teóricos de caráter punitivo, que o homem sentia dever de sofrer e morrer. Todavia, a abstração da resposta doutrinal não explicava toda a variedade de comportamentos com os quais, concretamente e no cotidiano, os simples indivíduos e a coletividade viviam suas experiências de doença e de morte.

Um desses comportamentos, detectados aqui, revela-se através da temática desenvolvida na literatura da época. Por isso, daqui em diante, começo a elaborar a comparação entre os textos literários aqui presentes, partindo do elemento oralidade, que permeou a literatura até o século XIV, e afirmando que Dante Alighieri foi, de meu ponto de vista, um dos primeiros intelectuais, senão o primeiro, a prestigiar a cultura apócrifa e, por conseguinte, a literatura de transmissão oral, através de sua maior obra. Por que digo isso? Por pelo menos quatro aspectos que identifiquei ao longo de minha pesquisa. O primeiro seria o fato de ele ter escolhido o dialeto florentino¹⁷⁷ e não o latim para registrar sua

¹⁷⁶ “A leitura dos tratados teológicos sobre o limbo mostra, de fato, sem sombra de dúvida que os padres concebiam o ‘primeiro círculo’ como uma paródia junto ao paraíso e ao inferno, tanto pelas bênçãos como pelas punições. Do paraíso, enquanto esse hospeda criaturas – crianças mortas antes do batismo ou pagãos justos que não puderam conhecê-lo – que são como os abençoados, inocentes e, todavia, levam em si a mancha original. O elemento mais ironicamente paródico se refere, porém, ao inferno. Segundo os teólogos, a punição dos habitantes do limbo não pode ser uma pena afluiva, como a dos perdidos, mas unicamente uma pena privativa, que consiste na perpétua carência da visão de Deus. Só que desta carência, que constitui a primeira das penas infernais, esses, diferentemente dos perdidos, não sentem dor. Já que eles têm somente o conhecimento natural e não o sobrenatural, que vem com o batismo, a falta do supremo bem não causa a eles o menor lamento. As criaturas do limbo transformam, isto é, a maior pena em alegria natural e esta é certamente uma forma extrema e especial de paródia.” (AGAMBEN, 2005b, p. 48).

¹⁷⁷ “A situação lingüística da Itália é provavelmente a mais imprecisa, embora muitos lingüistas hesitem em falar de italiano no século XIII. Em meados do século XIII, o franciscano Salimbene de Parma considera que o toscano e o Lombardo são línguas completas, igual ao francês. O saber lingüístico é dominado, no fim do século, por Dante. No seu trabalho *De vulgari eloquentia*, escrito por volta de 1303 (em latim!), ele distingue 14 grupos dialetais na Itália e rebaixa a um lugar inferior todos os dialetos, mesmo aqueles

comédia. O segundo é ter se utilizado de uma temática “religiosa” tipicamente popular: a explicação da vida após a morte. Já o terceiro é ter optado pelo gênero apocalíptico, tão divulgado entre o povo pelos profetas do *Antigo Testamento*. E, por fim, o fato de ser a *Divina Comédia* uma obra para se ler em voz alta, muito mais que silenciosamente.

*Mancando negli esegeti un interesse alla veste artistica del poema – non tanto alla specie poetica, il che sarebbe anacronistico – il culto di Dante è per vari motivi riconducibile a due problemi fondamentali: la dignità del volgare, nei termini nei quali l’afferma Dante nel Convivio e nel De Vulgari Eloquentia, e il proposito di rialzare le sorti di una cultura ignorata dai troppi che non sapevano di latino o non erano in grado di studiare le opere della latinità classica e medioevale. L’un problema serviva, alle menti dei letterati trecenteschi, per risolvere dignitosamente l’altro; in quanto la Commedia era opera dottissima, nobilitava il volgare, in quanto era in volgare, esprimeva una cultura che stava per divenire retaggio comune.*¹⁷⁸ (PETROCCHI, 1998, p. 23-24).

Prosseguindo, tendo por norte os aspectos colocados acima, quando se fala do gênero da *Divina Comédia*, é possível perceber que este problema não se resolveu nem a partir dos termos da poética medieval, nem nos termos da poética moderna. E isso pode ser atribuído à grande originalidade e variedade da obra, que cria, ela mesma, um gênero que se encerra em si mesmo. Por este fato é que volto a afirmar ser a literatura apocalíptica aquilo que mais se aproxima do gênero do poema dantesco, tendo como referência o fato de que “o tema da *Divina Comédia* permitiu a Dante (e lhe impôs, ao mesmo tempo) justificar sua vida infeliz e reconciliá-la com a ordem universal.” (AUERBACH, 1997b, p. 124), desfecho comum às narrativas apocalípticas.

E encontro em Auerbach (1997b, p. 123-124) um colaborador ao buscar provar minha tese pois ele ainda afirma:

Em si mesmo, o tema é sublime e abrangente: o mais elevado como o mais baixo, sabedoria e loucura, conceito abstrato e coisa concreta, sentimento e evento – tudo tinha nele seu lugar legítimo [...] O tema de Dante o liberta de restrições

considerados como línguas como o romano, o milanês, o sardo, o siciliano, o bolonhês e até o toscano. Ele recomenda uma língua vulgar que chama de *volgare illustre*, que, segundo ele, transcende todos os dialetos ao tomar elementos de uns e dos outros. Ele é verdadeiramente o pai do italiano num país cuja unificação política só acontecerá no século XIX e cuja unificação cultural está longe de estar acabada.” (LE GOFF, 2007, p. 194).

¹⁷⁸ Faltando nos exegetas um interesse pela veste artística do poema – não tanto pela espécie poética, o que seria anacrônico – o culto de Dante nos conduz, por vários motivos, a dois problemas fundamentais: a dignidade do vulgar, nos termos nos quais afirma Dante no *Convivio* e no *De vulgari eloquentia*, e o propósito de dar destaque ao destino de uma cultura ignorada por muitos que não sabiam de latim ou não estava em grau de estudar as obras da latinidade clássica e medieval. Um problema servia, nas mentes dos literatos do *Trecento*, para resolver com dignidade o outro; em quanto a *Divina Comédia* era uma obra prima, valorizava o vulgar, em quanto era em vulgar, exprimia uma cultura que estava para se tornar legado comum.

lingüísticas, uma vez que justifica automaticamente e define com exatidão a expressão linguística conforme a cada coisa.

O poema dantesco é para muitos irresistível principalmente por sua dureza que esconde o que não pode ser dito, a necessidade de resumir, a raiva e a mágoa de seu autor e, mais, a tristeza de seu abandono. A linguagem fascinante das idéias, a grandiosidade da empreitada, a busca em detalhar o que está sendo descrito, desde os poços de fogo até as lágrimas vertidas fazem deste um poema divino. Colaboram com esta definição a escolha dos personagens, pessoas mortas mas que parecem mais vivas que os vivos, demonstrando-se inclusive muito mais complexas: “*Piccarda violata in Paradiso, il padre Guinizzelli tra i lussuriosi in Purgatorio, e Brunetto, Francesca, Farinata – i tanto amati, i tanti sofferti – all’Inferno.*” (BOITANI, 1998, p. 39)¹⁷⁹. Para a mente de Dante, poetas e viajantes são espécies de heróis, progenitores ideais de seu poema. E mais profundamente ainda é possível dizer que qualquer tentativa que possamos fazer de tirar do poema dantesco os sentidos místicos que os teólogos hebreus e cristãos queriam tirar da *Bíblia* será uma tentativa simplesmente cabalística, já que “*in nessun luogo è sembrato esistere um abisso più incolmabile fra teoria e poesia quanto nella Divina Commedia di Dante.*”¹⁸⁰ (DRONKE, 1990, p. 17).

Na opinião de Umberto Eco (1989, p. 159):

E é assim, o poeta continua a sua própria maneira a Sagrada Escritura, assim como no passado a havia corroborado ou até antecipado. Dante vive no período em que Albertino Mussato celebra “o poeta teólogo”, e tem em alta conta a própria *Commedia*. Se para Cangrande ele a apresenta como comédia, lhe dá a entender, precisamente através dos exemplos que demos, que a considera uma boa e válida continuação do livro divino. Ele crê na realidade do mito que produziu, como acredita muito na verdade alegórica dos mitos clássicos que cita; de outra maneira, não se explicaria por que também pôde introduzir em seu poema, ao lado de personagens históricos tomados como figuras do futuro, personagens mitológicos como Orfeu.

A poesia da *Divina Comédia* é a peça principal da poesia de Dante, já que no poema ele chega à sua plena excelência e originalidade artística. E mais ainda, foi o próprio autor o primeiro a dizer que seu poema expressava um sentido não literal, que deveria ser detectado por seus leitores. Mas ele não só afirmou isso como também nos forneceu a chave para a descoberta destes sentidos escondidos sob os versos, na carta que escreve a Cangrande.

¹⁷⁹ Piccarda violentada no *Paraíso*, o pai Guinizzelli entre os luxuriosos no *Purgatório*, e Brunetto, Francesca, Farinata – os tão amados, os tão sofridos – no *Inferno*.

¹⁸⁰ Em nenhum lugar pareceu existir um abismo tão intransponível entre teoria e poesia quanto na *Divina Comédia* de Dante.

Para tal, continuando a seguir as pistas dadas pelo próprio autor, temos como informação preciosa o fato de ter sido a *Bíblia*¹⁸¹ imitada estruturalmente na constituição da *Divina Comédia*, já que o livro de Deus é passível de sentidos místicos, mas a escrita expõe também fatos acontecidos realmente no tempo.

A *Bíblia* é considerada por judeus e cristãos como um texto sagrado, pois eles acreditam que suas narrativas tenham sido inspiradas e reveladas por Deus. Porém, mesmo os incrédulos, lêem estes escritos com mais de três mil anos de história, com um respeito e um interesse especiais. São textos interessantes inclusive do ponto de vista literário, o que pode nos permitir considerá-la um livro puramente humano.

Tudo isto porque a Bíblia narra, simplesmente, entre mitos e realidade, a história de milhares de anos de um povo real, de carne e osso, o povo de Israel, com todas as suas luzes e sombras, suas incredulidades e sua fé, seus tropeços e seus acertos. (ARIAS, 2004, p. 94).

As pessoas estudam a *Bíblia* por várias razões: uns procuram nela um guia espiritual ou moral no qual possam encontrar sabedoria; outros a lêem por causa de suas narrativas poéticas. Há também aqueles que a lêem buscando explicação para nossas raízes culturais. E outros pela visão que ela nos oferece acerca da vida e das obras das pessoas que fizeram parte das civilizações antigas.

Mas há ainda os que entendem a disparidade temporal e de mentalidade que se pode constatar na *Bíblia* e estudam seus textos a partir da exegese. A exegese é o estudo cuidadoso e sistemático das Escrituras Sagradas para descobrir o significado original que foi pretendido. A exegese é basicamente uma tarefa histórica. É a tentativa de escutar a palavra atribuída a Deus conforme seus destinatários originais devem tê-la ouvido; descobrir qual era a intenção original das palavras da *Bíblia*. Entendido dessa forma, este é um caminho que faz com que o leitor participe muito mais do texto bíblico.

E Dante foi um leitor/exegeta, atento ao ver nas Escrituras Sagradas mais que um livro. Ele enxergou nelas quase que a construção de um monumento literário-religioso, que trazia consigo toda uma tradição histórica difícil de ser superada até os dias atuais, já que é uma obra que engloba todos os gêneros literários como: poesia, prosa, conto, novela, hino, provérbio, profecia e outros. E, por englobar todos esses gêneros literários, acaba possuindo

¹⁸¹ “Foi São João Crisóstomo, patriarca de Constantinopla, no século IV d. C., o primeiro que usou a palavra ‘bíblia’ para designar os livros sagrados, considerados por ele como ‘o livro’ por excelência.” (ARIAS, 2004, p. 32).

todos os elementos necessários para a produção de boa literatura como, por exemplo, emoção, intriga, erotismo, violência, denúncia, humor, mistério, ternura, curiosidade.

São incontestáveis muitos traços coincidentes entre os textos bíblicos e a *Divina Comédia*. Mesmo assim, não posso afirmar que os textos de Enoque e Isaías fossem realmente conhecidos por Dante e que tenham influenciado direta ou indiretamente na escrita de sua mais conhecida obra. O que aqui ousou dizer é que o poeta, a partir de sua genialidade, uniu dois mundos, o pagão e o cristão, o canônico e o apócrifo, e ainda acenou com um mundo novo, o laico, no qual os horizontes são ilimitáveis e as fronteiras cada vez mais transpostas por nós, principalmente através da literatura.

Arrigoni (2001, p. 86) lembra que:

Recorrendo aos comentários de Sapegno, a idéia do universo forma uma unidade com a essência divina e Dante tem a certeza de sua visão. Certeza que se baseia na persistência da emoção, pois a memória não reteve o que viu, mas o renovar-se da emoção é prova de que ele a viveu.

E é na certeza da visão, que se revela divina, e na necessidade do testemunho que coloco ser a intenção das narrativas apócrifas a mesma pretendida por Dante: atingir aqueles que não estavam diretamente ligados ao poder religioso. Por isso eram textos construídos através de estruturas simples, com imagens descritas com vivacidade, de estilo repetitivo e linguagem teológica que muitos consideravam pobre. No entanto, apesar de estes textos serem vistos como pobres teológica e literariamente por muitos pesquisadores da teologia, eles não podem ser deixados de lado quando reconhecidos como documentos que atestam a história literária de um povo e de um determinado período histórico. As descrições dos reinos do *oltretomba*, as representações de anjos e de demônios, as punições aplicadas aos pecadores, nos trazem à memória diretamente a obra dantesca. Dante pode não ter conhecido diretamente estes textos, mas certamente nasceu em um ambiente impregnado pelas idéias veiculadas por eles, já que muito da arte medieval tinha por tema as idéias apocalípticas, colocadas à margem pela igreja oficial da época, mas muito presentes no imaginário popular cristão, principalmente a partir da tradição oral.

Já encontro até aqui dois fortes pontos de convergência entre as obras por mim escolhidas para este estudo: a popularidade dos textos e a escolha de uma estrutura apocalíptica para a manifestação destes ensinamentos divinos direcionados ao povo menos instruído, tanto na época de Enoque e Isaías, como na de Dante.

Não posso esquecer aqui, do elemento teórico tomado por mim como

referência, já no início desta pesquisa, que é o tema, representado neste trabalho pela viagem ao além. Retomando um pouco do que já afirmei, a crítica temática procura vincular a verdade representada pela obra a uma consciência dinâmica, que ainda está se formando, ou seja, o autor, no momento da criação, estaria vinculado à idéia de que o ato criativo estaria relacionado com o mundo, com o seu momento cultural.

Haroldo de Campos (1976, p. 13-14) transcreve a opinião de Iúri Lotman, sobre a tipologia cultural da Idade Média, que se revela muito apropriada para o estudo que aqui vem sendo realizado:

Na tipologia cultural de Iúri Lotman, a Idade Média oferece o modelo de cultura dominante paradigmática (“fechada”): no topo da hierarquia semiótica, o “texto pleno”, dotado do mais alto coeficiente de verdade, redutível a uma única oposição significativa, onipresente. “Todo o conjunto das oposições semânticas particulares tendia a reduzir-se a antíteses culturais fundamentais (céu-terra, eterno-temporal, salvação-ruína, bem-pecado, etc.), as quais, por seu turno, davam lugar a séries semânticas que, num nível mais abstrato, se reduziam a uma única oposição semântica fundamental de cultura.” Auerbach já observou que Dite, a *civitas diaboli* do Inferno (VIII; 66-68), é a antítese da *civitas Dei* do Paraíso (10º Céu – Empíreo; XXX a XXXIII). E salientou ainda: Dite é representada “como parte da ordem divina total, que inclui o mal, sendo nesse sentido bem ordenada; mas persiste na rebelião impotente contra o sumo poder de Deus” [...].

Dessa maneira, o motivo da contraposição, representada pela visão celestial, é extremamente recorrente nos textos apócrifos, principalmente entre os lugares do outro mundo e seus habitantes, e o ambiente da terra e os que aqui se encontram, pois os textos classificados de apocalípticos apócrifos demonstram, em geral, uma grande desilusão da raça humana com a ordem vigente. Dessa maneira, tanto Dante quanto Enoque e Isaías são movidos por uma necessidade de realizar mudanças, principalmente políticas, que levarão a humanidade para caminhos melhores, já que o sofrimento, segundo eles, terá fim. Essas são narrativas que, por mais que apresentem horrores, são movidas pela esperança de um mundo melhor e menos cruel.

Dante expressa esta sua esperança logo no primeiro canto do *Inferno* quando Virgílio, seu guia-poeta, lhe indica que a viagem começará nas profundezas da terra, onde impera o mal, mas findar-se-á atingindo a mais alta graça que pode um ser humano receber: conhecer a glória de Deus ainda em vida.

*E io a lui: “Poeta, io ti richeggio
per quello Dio che tu non conoscesti,
a ciò ch’io fugga questo male e peggio,
che tu mi meni là dove or dicesti,*

*si ch'io veggia la porta di san Pietro
e color cui tu fai cotanto mesti”.
Allor si mosse, e io li tenni dietro.
(Inf. I, vv.130-136).¹⁸²*

Enoque demonstra seu otimismo no porvir todas as vezes que descreve as maravilhas do lugar para onde foi levado.

E aqui não há árvores sem frutos, e todo lugar é abençoado.
E há trezentos anjos muito brilhantes que guardam o jardim, e com um incessante doce canto, e com vozes que nunca silenciam, servem o Senhor todas as horas e todos os dias.
E eu disse: “Quão doce é este lugar!”
(TRICCA, 1992, p. 27).

Já em Isaías a demonstração de que um mundo melhor virá pode ser vista quando nosso profeta fala de como será a volta de Cristo e a punição dos ímpios.

E então a voz do Bem-amado rejeitará com violência este céu e esta terra; as montanhas e as colinas, as árvores e os desertos, e o setentrião e o anjo do sol, e a lua e todos os objetos deste mundo, testemunhas do poder e da manifestação de Belial. E todos os homens ressuscitarão e serão julgados nestes dias. E o Bem-amado fará sair um fogo devorador que consumirá todos os maus, e estes serão como se nunca tivessem sido. (TRICCA, 1992, p. 27).

Os autores dessas narrativas podem ser classificados de narradores-testemunhas, pois buscaram contar suas histórias sem a mediação ostensiva de uma voz interior que os regulasse.

Ele narra em 1ª pessoa, mas é um “eu” já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. Testemunha, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal. (LEITE, 1989, p. 37).

Pela necessidade de o narrador se fazer também testemunha é que a estrutura narrativa mais usada era a da viagem. Esta era tomada como ponto de partida por poder significar revelação. A tal viagem, ao ser realizada através dos reinos dos céus ou dos

¹⁸² “Eu disse: “Poeta, rogo-te, afinal,/ por este Deus que tu não conheceste,/ que, livrando-me deste, e do outro mal,/ tu me conduzas lá onde disseste;/ e que eu veja o portal de Pedro aberto,/ e veja tudo o mais que descreveste.”/ Moveu-se, então, e o acompanhei de perto.” (Inf. I, vv.130-136).

infernos, revestia-se de um caráter profético, dando ao texto uma característica de futuro no qual a humanidade deveria se espelhar para ver seu sofrimento dissipado, e tudo isso era atestado por um escolhido que, ao mesmo tempo que se sentia honrado com a tarefa, deveria reconhecer o peso de sua responsabilidade.

É por essa necessidade de testemunho que os elementos das viagens imaginárias, identificados por Serres, são facilmente encontráveis nessas narrativas, já que o narrador deveria escolher uma estrutura simples para apresentar seu texto, mas não poderia deixar de identificar os pontos-chave de sua história. Estes pontos seriam: o percurso – que no nosso caso são os reinos do *oltretomba*; a investigação – ou seja, o que se deve fazer para chegar até lá e a que conclusão chegar; e o motivo - a salvação da humanidade.

Em todos os três textos propostos aqui como objeto de análise, encontramos esses pontos-chave. Em Enoque colho o exemplo de percurso: os céus.

Tem coragem, Enoch, não temas; o Deus eterno nos mandou a ti e, vê! tu hoje deverás subir aos céus conosco, e deverás dizer a teus filhos e aos da tua família tudo o que deverão fazer na casa durante tua ausência na terra, e não os deixes procurar-te até que o Senhor te devolva a eles.
(TRICCA, 1992, p. 24).

Em Isaías temos a indicação do que observar ao longo do percurso: a graça que emana de Deus, através de sua bondade e doçura.

Pois tu deves ainda retornar à tua prisão mortal, mas perceberás o caminho pelo qual te farei subir ao céu; pois é para isso mesmo que fui enviado a ti.”
Então, regozijava-me em ouvi-lo falar comigo tão amigavelmente.
Ele me disse: “Tu te regozijas em ouvir-me falar contigo amigavelmente?” Ele acrescentou: “Aquele que me glorifica, tu o verás, e poderás julgar a bondade e a doçura que ele irá ter para contigo.”
“E o pai daquele que me glorifica, tu o verás também, pois é para isso que eu fui enviado do sétimo céu para esclarecer-te sobre todas essas coisas.
(TRICCA, 1992, p. 84)

Com Dante descobrimos o motivo: a salvação, manifesta aqui pela figura de Beatriz.

*Quali fioretti, dal notturno gelo
chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca
si drizzan tutti aperti in loro stelo,
tal mi fec'io di mia virtude stanca,
e tanto buono ardire al cor mi corse,
ch'i' cominciai come persona franca:*

“*Oh pietosa colei che mi soccorse!*
(*Inf.* II, vv. 127-133).¹⁸³

Mas, apesar dos três textos apresentarem narrativas de viagens e, por conseqüência, corresponderem aos indicativos de Serres, eles são acima de tudo narrativas apocalípticas que enfocam uma dimensão espacial localizada acima da terra, que pode conter o paraíso exclusivamente ou não. É pensando nesta direção que busco estabelecer paralelos que me auxiliem na definição de convergências literárias desse espaço celestial, norteados pela temática da viagem ao *oltretomba*. Esses paralelos teriam como ponto de partida os aspectos que caracterizam a literatura apocalíptica e aos quais já me referi anteriormente. São eles: elemento histórico, autoria, visões, previsões, símbolos e elemento dramático.

Assim definido, a partir deste momento, passarei ao confronto entre os textos buscando suas semelhanças e peculiaridades, tendo sempre como parâmetro os elementos constitutivos da literatura apocalíptica e a temática que encerram.

¹⁸³ “Como as flores que, à noite, enregeladas,/ pendem murchas, e à luz do sol erguido/ no caule se alçam belas, renovadas/ - assim mudou meu ânimo abatido;/ novo alento subiu-me ao coração,/ e falei, como alguém já decidido:/ “Bem haja a que me trouxe a salvação!”” (*Inf.* II, vv. 127-140).

5.1 Dante, Enoque e Isaías e os elementos que constituem a literatura apocalíptica

“[...] Enfim, transpondo o Inferno e o Purgatório, Dante
Chegara à extrema luz, pela mão de Beatriz:
Triste no sumo bem, triste no excelso Instante,
O poeta compreendera o mal de ser feliz [...]”
(BILAC)

Escolhi como ponto de partida para este item o elemento histórico, fator determinante para a intenção de escrita dos três textos apresentados aqui. Este elemento se faz presente nas narrativas apocalípticas de várias maneiras diferentes, ou seja, cada autor determinará a forma mais conveniente, a partir de seu tempo e de seu grupo social, para contextualizar historicamente sua narrativa. Além disso, acredito ser o fator histórico a principal condicionante para que, aquele que conta sua história, tenha escolhido a apocalíptica como temática e estrutura textual. Pelo menos, ao falar de Enoque, Isaías e Dante tomo como certa esta afirmação já que os vejo como profetas. Profetas no sentido de serem membros, participantes de uma sociedade, cuja estrutura se apresenta corrompida, principalmente pelo poder maior, seja esse representado pela igreja ou pelas monarquias, e que, por isso se sentiam imbuídos pelo dever da denúncia.

Ao enquadrar o *Livro dos Segredos de Enoch*, o *Livro da Ascensão de Isaías* e a *Divina Comédia* no gênero apocalíptico, ressalto estar encarando a literatura apocalíptica não como transmissora de dogmas, mas como meio principal de propagação de idéias políticas. Acredito ser este também um ponto muito importante, pois ele desvincularia dos textos a idéia de transmissão de preceitos religiosos e morais, que durante séculos lhes foi atribuída. Sendo assim, defendo aqui que os autores dos textos citados acima escolheram a estrutura narrativa apocalíptica principalmente norteados por escolhas políticas, e não doutrinárias. Talvez isso não se faça muito claro em Enoque e Isaías, mas em Dante este é um fator predominante. É dessa forma que também afirmo que ser profeta, na época de nossos valiosos autores, era fazer escolhas políticas a partir das quais muitas vezes eles sofreriam as conseqüências.

O profeta que, em princípio, era um observador sagaz do poder vigente, se defrontava, geralmente, com situações de opressão, que se colocavam como ponto de

oposição em relação ao poder divino. Por isso a necessidade da contextualização histórica, que era o que dava consistência e conferia veracidade a essas narrativas. No caso de Enoque, por exemplo, ele nos relata como Deus, condenando os idólatras e fornicadores sodomitas da época, faz cair sobre a terra o dilúvio.

Eles rejeitaram meus mandamentos e meu jugo, tornando-se, assim, sementes inúteis, não temendo a Deus, não me reverenciando, mas abaixando a cabeça a deuses vaidosos, e negaram minha unidade, e encheram a terra com mentiras, ofensas, luxúrias abomináveis, a saber, uns com os outros, e toda a sorte de sujas maldades, que seriam desagradáveis de serem nomeadas.

E por essa causa farei recair sobre a terra um dilúvio e destruirei todos os homens, e toda a terra sucumbirá às trevas. (TRICCA, 1992, p. 47).

São os dirigentes políticos e sacerdotes os condenados em primeiro plano por Deus, pois é deles que deveria partir a orientação correta para a conduta do povo. Enoque não especifica o reinado nem onde o povo vive esta situação, mas a história e o momento são sempre de opressão.

Isaiás já é mais direto em sua condenação e se utiliza do elemento histórico com mais precisão.

E aconteceu que, após a morte de Ezequias, Manassés tornou-se rei, e logo esqueceu os conselhos e as recomendações de seu pai. E Samael ficou ao lado de Manassés e aderiu a todas as suas vontades.

E Manassés parou de servir ao Deus de seu pai e dedicou-se ao culto de Satã, de seus anjos e de seus poderes.

E perverteu a corte de seu pai e todos aqueles que, na presença de seu pai Ezequias, praticavam as palavras da sabedoria e rendiam homenagem ao verdadeiro Deus.

E Manassés devotou o seu coração ao serviço de Belial; este Belial, que é chamado também de Matanbukus, é o anjo da iniquidade, o dominador deste mundo. Ora, ele se regozijava com Jerusalém sujeita a Manassés, pois sob sua inspiração se multiplicavam as defecções e as iniquidades que cobriam a cidade santa. (TRICCA, 1992, p. 72-73).

Mas é com Dante que o elemento histórico mais se sobressai e este pano de fundo, tão importante para o desenvolvimento da narrativa, se destaca e toma grandes proporções.

É sabido que Florença e seus governantes são o alvo predileto do poeta. Exemplos são encontrados por todo o poema, mas aqui optei pelo episódio do encontro do narrador com Cacciaguida e a condenação de sua cidade natal.

*Se la gente ch'al mondo piú traligna
non fosse stata a Cesare noverca,*

*ma come madre a suo figlio benigna,
tal fatto è fiorentino e cambia e merca,
che si sarebbe vòlto a Simifonti,
là dove andava l'avolo a la cerca;
sariesi Montemurlo ancor de' Conti;
sarieno i Cerchi nel piovier d'Acone,
e forse in Valdigrievie i Buondelmonti.
Sempre la confusion de le persone
principio fu del mal de la cittade,
come del vostro il cibo che s'appone;
e cieco toro piú avaccio cade
che cieco agnello; e molte volte taglia
piú e meglio una che le cinque spade.
(Par. XVI, vv. 58-72).¹⁸⁴*

Porém, Cacciaguida vai além e ainda explica a Dante as profecias por ele ouvidas durante sua passagem pelo Inferno e pelo Purgatório, falando-lhe inclusive sobre seu exílio.

*Lo primo tuo refugio e 'l primo ostello
sarà la cortesia del gran Lombardo
che 'n su la scala porta il santo uccello;
ch'in te avrà sì benigno riguardo,
che del fare e del chieder, tra voi due,
fia primo quel che tra li altri è piú tardo.
(Par. XVII, vv. 70-75).¹⁸⁵*

O exílio traz um tom de melancolia aos textos e serve como motivação para se ter esperança em um futuro melhor. Além disso, o exilado fazia das viagens imaginárias quase que uma obrigação, já que viviam afastados de seu povo e de suas famílias. Além de Dante, também encontramos o tema do exílio em Isaías. O exilado via em sua situação uma forma de expressar a angústia do homem por causa do sofrimento da humanidade.

E quando Isaías, filho de Amós, foi testemunha da iniquidade que se operava em Jerusalém, da escravidão à qual Satã sujeitava seus habitantes, deixou a cidade e foi morar em Belém de Judá.

Mas lá também havia muitos sacrilégios; por isso ele se retirou de Belém e veio estabelecer-se em uma montanha, num lugar agreste e solitário. (TRICCA, 1992, p. 73).

¹⁸⁴ “Se não se houvesse a gente esquiva e indigna/ feito de César a madrastra fria,/ em vez de ser para ele mãe benigna,/ um que hoje é Florentino, e negocia,/ já teria volvido a Simofonte,/ onde na ronda o seu avô vivia;/ e Montemurlo inda veria os Conti;/ e inda Acone daria aos Cercchi assento,/ tal como Valdigrievie aos Buondelmonti./ Das gentes o confuso ajuntamento/ sempre faz as cidades desgraçadas,/ qual no indivíduo o excesso de alimento;/ e um touro, cego, tomba às cutiladas/ mais veloz que o cordeiro; e melhor talha/ às vezes uma do que cinco espadas.” (Par. XVI, vv. 58-72).

¹⁸⁵ “Um refúgio de início encontrarás/ na generosidade do Lombardo/ que no topo da escada uma águia traz,/ tão desejoso de aliviar-te o fardo,/ que entre o solicitar e o conceder/ ver-se-á primeiro o que de regra é tardo.” (Par. XVII, vv. 70-75).

Tendo exposto e exemplificado a respeito do elemento histórico, passo adiante enfocando agora a questão da autoria. Faz-se importante perceber que, na época em que essas narrativas foram contadas, esse não era um elemento de grande peso como é hoje. Por isso muitos escritores se serviam de nomes de destaque dentro da sociedade onde viviam para conferir aceitação a seus escritos.

Podemos dizer que Dante não precisou recorrer a esse subterfúgio para dar visibilidade a seu poema, mas, ao escolher a apocalíptica como estrutura, optou por criar em torno dele uma situação toda especial, para envolver de mistério sua natureza de narrador-testemunha, escolhido entre todos os homens para ser emissário da palavra de Deus à humanidade. Vale a pena ressaltar que não conhecemos hoje nenhum manuscrito da *Divina Comédia* que tenha a assinatura do autor.

Já em relação às narrativas de Enoque e Isaías é quase impossível dizer quem são realmente os verdadeiros autores, principalmente porque, como essas histórias vinham, ao longo dos séculos, sendo transmitidas oralmente, pode ser sim que, em princípio, tenham sido criadas pelos profetas e depois registradas na escrita por seus seguidores ou, vice-versa, os profetas podiam conhecer as histórias e tê-las registrado, conferindo a elas suas autoridades. Ou, nada disso poderia ter acontecido e o fato de usar os nomes de Enoque e Isaías fosse só um recurso para dar veracidade ao texto, o que já vimos ser uma escolha muito comum da apocalíptica.

Observemos o trecho abaixo e vejamos como é interessante o fato de se ter como parâmetro o que se entende por autoria hoje e analisar um manuscrito que, provavelmente, tenha surgido no primeiro século depois de Cristo.

E quanto a ti, Aarão meu pai, da mesma forma que aqui escreveste este livro, assim Deus escreverá o teu nome no livro da vida, sobre as colunas da Jerusalém celeste. Pois, apresentando as palavras de Deus como um transeunte, tu a estimaste acima de todos os tesouros da terra. (TRICCA, 1992, p. 99-100).

Então, se a visão é de Isaías, quem a escreveu? Aarão? Mas quem é este Aarão? Onde ouviu essa história? Quem lhe permitiu reproduzi-la? Todas essas são questões infundadas quando falamos de textos criados e escritos há tanto tempo atrás.

Além disso, vejam a justificativa que é apresentada no fim do texto de Isaías, a respeito da narrativa em questão:

E quanto a mim, pobre e fraco escritor, lembrai-vos de mim em vossas orações. E tu, meu Senhor, servidor do Cristo, não me censure a imperfeição da minha escrita: esforcei-me ao máximo. Satisfaz por tua vez os meus desejos, concede-me o que deseja o meu coração, uma vestimenta gloriosa, de textura tênue, de tecido fino, e que tenha doze varas de comprimento e quatro de largura. (TRICCA, 1992, p. 100).

Mas este recurso¹⁸⁶, que buscava colocar o autor mais distante do texto, só funcionava porque o próprio texto dava indícios para que se acreditasse que os autores fossem mesmo emissários de Deus e, em função disso, obrigados a dar testemunho de suas palavras, já que deviam ser narradores e personagens das histórias que nos apresentavam.

Isaías atesta o fato de sua narrativa ser reflexo da palavra de Deus e, por isso mesmo, testemunho de seu amor e dedicação à humanidade, quando, por exemplo, ao finalizar de contar o que viu em sua visão nos narra:

E Isaías contou estas coisas a todos aqueles que estavam diante dele; e eles louvavam a Deus. E o profeta dizia ao rei Ezequias: “Afirmo a verdade de tudo aquilo que eu disse.

“E o mundo será coroado.

“E esta visão toda cumpriu-se na última geração”.

E Isaías suplicava ao rei que não revelasse ao povo as palavras desta visão, temendo que elas fossem submetidas à perversidade dos homens.

“Mas podereis, acrescentou, comunicá-las quando vos for permitido pelo Espírito Santo receber vossos hábitos celestes, vossos tronos e vossas coroas que para vós estão preparados no sétimo céu.” (TRICCA, 1992, p. 99).

Além disso, é muito importante entender que, apesar de o texto acima sendo narrado em 3ª pessoa, ele, originalmente, representa uma história contada por Isaías às pessoas de sua época, o que não invalida a questão do narrador-personagem desenvolvida aqui, mas destaca a característica de pseudepígrafos, atribuída a muitos desses manuscritos.

Enoque é já muito explícito nesta questão e, além de seu texto ser contado realmente em 1ª pessoa, ao chegar de volta à terra, faz o seguinte comunicado a seus filhos:

Oh meus filhos, meus amados, ouvi as admoestações de vosso pai, pois essa é a vontade do Senhor.

Foi-me concedido estar convosco para vos anunciar, não de meus lábios, mas dos

¹⁸⁶ Atesta este fato a constatação de que os evangelhos, por exemplo, foram colhidos da tradição oral surgida nas primeiras décadas do cristianismo. Estas narrativas, embora muito influenciadas pela tradição da época, traziam a marca de seus autores, sejam eles os indicados pelo texto ou não, e, ao longo do tempo, foram adquirindo forma literária e religiosa a ponto de constituírem o cânone do *Novo Testamento* instituído pela Igreja.

lábios do Senhor, tudo que é e que foi e tudo que é agora, e tudo que será até o dia do julgamento.

Pois o Senhor permitiu que eu viesse até vós, portanto, ouvi as palavras de meus lábios, mas sou aquele que viu a face do Senhor, e como o ferro no fogo, ela lança centelhas que queimam. (TRICCA, 1992, p. 49).

O fator narrador-testemunha está diretamente ligado ao próximo ponto que caracteriza a literatura apocalíptica que é a questão da visão. A visão é a forma escolhida para que o autor comunique aos homens os desígnios de Deus.

Uma informação interessante e complementar em relação às visões é que a visão dos céus de Daniel, descrita no *Antigo Testamento*, é sempre colocada como inspiração para o *Apocalipse* de João, apresentado no *Novo Testamento*. Da mesma maneira, os apocalipses judeus, que já haviam mencionado ascensões aos céus, serviram de fonte de inspiração também tanto para Enoque como para Isaías.

O *Primeiro livro de Enoque*, cujas diferentes seções parecem ter sido reunidas no século I antes de Cristo e que exerceu grande influência no pensamento cristão, põe na boca do profeta este relato: “Naquele tempo, um turbilhão arrebatou-me da face da terra e me depositou na franja dos céus. E, lá, eu vi [...] as moradas dos santos, os lugares de repouso dos justos [...]. Meus olhos viram o eleito de justiça e de fidelidade [...] e todos os justos eleitos que eram tão belos diante dele quanto a luz do fogo.” (DELUMEAU, 2003, p. 64).

Dessa forma, através das palavras de Delumeau, chegamos a outra questão importante, que nos destaca que aquele que se apresenta como escolhido por Deus para ter a visão se denomina profeta pois é através da profecia que, como foi dito anteriormente, são feitas as denúncias do que está em discordância com a palavra de Deus e do que está por vir, seja este porvir bom ou ruim. O profeta pode, ao longo da descrição de sua viagem, receber este título ou ele pode ser só intuído, através das ações desenvolvidas pelo narrador-personagem.

Aqui, volto a uma questão anterior, e especifico novamente que profeta, ao contrário do que se imagina, não se refere ao vidente, mas sim àquele que é portador da vontade de Deus aos homens e que, por este fato, denuncia a situação de degradação em que a humanidade se encontra. Dessa maneira, vemos Dante, Enoque e Isaías como arautos da palavra de Deus. A visão, por ser um recurso literário, é o elo que une o elemento histórico, o momento de opressão, à necessidade de escolha de um nome de peso, questão da autoria, que transmita aos homens a vontade divina, através de um arauto escolhido por Deus.

Indo adiante, vemos que, da mesma forma que Dante, Enoque, como narrador-testemunha, teve que conhecer os horrores do inferno, ao passar pelo *Sheol*¹⁸⁷, antes de conhecer os céus e partilhar da glória de Deus, fato que diferencia um pouco as duas narrativas da de Isaías, pois este não é obrigado a conhecer os horrores do Inferno, a ele são apresentadas somente as coisas boas, que estão localizadas acima do firmamento. Segundo o texto, o objetivo de Enoque, ao relatar os horrores do *sheol*, é mostrar como o ser humano deve ser e agir para andar em concordância com a vontade de Deus e conquistar a vida eterna.

As visões, no caso dos textos aqui selecionados, têm como cenário o reino dos mortos. Como a dimensão escolhida foi o céu, temos este reino representando a transcendência divina. Além do mais, vale recordar que os relatos de visão eram de fácil transmissão oral, uma vez que Enoque e Isaías, antes de terem seus textos escritos, tinham suas aventuras narradas oralmente, principalmente como forma de divulgação das vontades divinas e também como forma de condenar as ações do poder vigente na época. Já para Dante, esta é uma situação um pouco diferente, pois seu texto foi primeiro escrito e depois é que passou a ser contado de boca em boca, passando a servir inclusive de repertório de máximas populares, principalmente pelas penas infligidas no *Inferno*.

Voltando à questão profética, os nossos autores se apresentam como profetas de formas diferentes em seus textos. Dante, por exemplo, não se intitula nem é chamado por ninguém de profeta, mas, ao se colocar como emissário da palavra divina e ao julgar seus pares, já se destaca como um, dando indicações de que esta não foi uma escolha sua, mas uma escolha que teria vindo do além e transpassaria sua vontade.

Isaías sim tem seu nome vinculado ao título de profeta, durante seu texto.

E o povo que lá se encontrava com a assembléia dos profetas acreditou que a vida de Isaías tinha-lhe sido subtraída.

E a visão do santo profeta não foi deste mundo aqui, mas uma visão do mundo misterioso no qual não é permitido ao homem penetrar.

E após ter tido esta visão, Isaías a comunicou a Ezequias e a Josheb, seu filho, e aos outros profetas que vieram ouvi-lo. (TRICCA, 1992, p. 83).

Com Enoque a situação também é diferente, pois ele não é chamado de profeta, mas de sábio.

¹⁸⁷ Termo hebraico que indica a moradia dos mortos, imaginada como terra do esquecimento, de trevas e de silêncio; lugar sem vida, como o deserto. O Sheol é colocado no lugar mais fundo da terra (Dt 32,22), além do abismo subterrâneo (Gb 26,5; 36,16-17). A *Bíblia* não afirma nunca que ele tenha sido criado por Deus; limite extremo do universo, subjaz, no entanto, submetido à vontade de Deus (Am 9,2). Na versão italiana oficial, o termo traduzido é "inferi".

Havia um sábio, um grande artífice, e o Senhor dedicou-lhe seu amor e o recebeu, a ponto de fazê-lo testemunhar as mais altas moradas dos maiores e mais sábios e imutáveis reinos do Todo-Poderoso, das mais maravilhosas, gloriosas e brilhantes estações de muitos olhos dos servidores do Senhor, e o inacessível trono do Senhor; e os graus e manifestações e hostes incorpóreas e o inefável ministério e a multidude dos elementos, e as várias aparições e o canto indizível das hostes dos Querubins, e a luz infinita. (TRICCA, 1992, p. 23).

Porém, a visão, além de ter a questão da profecia e da viagem como características inerentes a sua estrutura literária, ainda apresenta um fator muito interessante em sua construção que é a presença dos guias. Os profetas, ou sábios, nunca se aventuram em suas trajetórias sozinhos, eles são sempre acompanhados por “almas” ou anjos designados por Deus para que os instrua e lhes mantenha informados a respeito do que lhes irá acontecer, quais etapas virão a seguir e como eles deverão proceder.

Geralmente, os profetas são acompanhados por mais de um guia, para mostrar que a missão é muito importante e difícil. Além disso, o personagem não pode cumprir o trajeto sozinho, pois não poderia vencê-lo já que além de não conhecê-lo não sabe como ultrapassar os obstáculos que lhe serão apresentados.

Enoque tem como companhia dois anjos, que lhe são apresentados durante o sono. É assim que Enoque os vê:

E então me apareceram dois homens, extraordinariamente grandes, como eu nunca vira antes na terra; suas faces resplandeciam como o sol, seus olhos eram como uma chama, e de seus lábios saía um canto e um fogo, variados, de cor violeta na aparência; suas asas eram mais brilhantes que o ouro, suas mãos, mais brancas que a neve. (TRICCA, 1992, p. 24).

Os anjos, ao se apresentarem, chamam Enoque pelo nome e ele desperta. E lhe sobrevem um grande pavor por não saber o que está acontecendo. Os anjos, então, dizem terem sido enviados por Deus e lhe contam a respeito de sua missão e quais as instruções que deve dar aos seus filhos, que deverão cuidar de tudo durante sua ausência. Os guias estão sempre ao seu lado e lhe esclarecem a respeito de todas as coisas que encontram pela frente. Interessante a coincidência em relação ao fato de Enoque ser abandonado, assim como Dante, pelos anjos, durante sua trajetória. Isso se explica pelo fato de que, como os anjos pertencem ao sétimo céu, é só até lá que eles podem acompanhar o profeta, pois não lhes é permitido subir mais. E dizem:

Quando vi essas coisas, aqueles homens disseram-me: “Enoch, foi-nos ordenado que viajássemos até aqui contigo”, e esses homens se foram e não mais os vi. E fiquei só no fim do sétimo céu e fiquei com medo e caí de face no chão e disse a mim mesmo: “Ai de mim, que será de mim?”
(TRICCA, 1992, p. 36).

E, assim como Dante, Enoque recebe, da parte de Deus, um novo guia, o arcanjo Gabriel, que será aquele que mostrará ao profeta as maravilhas do oitavo, nono e décimo céus. Gabriel funciona como um mestre “melhor iniciado” nas coisas divinas e também mais competente para conduzir Enoque à presença do Senhor.

Já Dante muda de guia três vezes: o primeiro é Virgílio, que o acompanha até o Paraíso terrestre; depois vem Beatriz, que vai com ele até o empíreo e, de lá, o profeta passa a ser instruído por São Bernardo (no canto XXXI).

*Uno intendea, e altro mi rispuose:
credea veder Beatrice e vidi un sene
vestito con le genti gloriose.
Diffuso era per li occhi e per le gene
di benigna letizia, in atto pio
quale a tenero padre si convene.
(Par. XXXI, vv. 58-63).¹⁸⁸*

Os guias funcionam como verdadeiros mestres, que orientam Dante em sua trajetória e o estimulam a continuar em frente. Além disso, por terem sido eles escolhidos por Deus, são os que solucionam todos os problemas que se apresentam ao longo do caminho e que poderiam ser motivo para que o poeta não completasse sua missão.

Indo adiante, encontramos Isaías ao lado do leito de Ezequias, quando teve a visão dos céus. Um anjo do sétimo céu havia descido para acompanhar o profeta em sua viagem. A narrativa nos coloca que este não era um anjo qualquer, como os que são deste firmamento ou que vivem neste mundo, mas um anjo designado por Deus e, por isso, maior em sua glória.

Eu o vi pegar-me pela mão, e disse: “Quem és tu? Qual o teu nome? E por que caminho far-me-ás subir ao céu?” Pois fora-me dado o poder de conversar com ele. Ele me respondeu: “Depois de ter-te elevado, e revelar-te, compreenderás imediatamente quem sou eu; mas não conhecerás o meu nome. (TRICCA, 1992, p. 83).

¹⁸⁸ “Assim pensei, mas foi mui diferente:/ em lugar de Beatriz, um velho eu via,/ trajando tal e qual a mais da gente./ A luz do bem no rosto lhe incidia,/ e no gesto lembrava, quando o olhei,/ o pai que com carinho ao filho guia.” (Par. XXXI, vv. 58-63).

Isaías, ao final de seu caminho, entende que quem o guiou foi Jesus Cristo, aquele que deveria descer à terra e curar a humanidade da chaga do pecado. Se tomarmos por base a teoria de Beatriz figura salvífica, o guia de Isaías passa a ser coincidente com um dos guias de Dante, pois são figuras que carregam em si a tarefa da salvação: Cristo salvará a humanidade e Beatriz salvará Dante, o qual dará exemplo como homem a toda a humanidade.¹⁸⁹

E após ter visto todas estas coisas, o anjo que conversava comigo e que me acompanhava me disse: “Abre tua inteligência, Isaías, filho de Amós, pois é para o que eu vou te dizer que fui enviado a ti por Deus”[...]

E o anjo que me conduzia me disse: “Abre a tua inteligência, Isaías”; e vi-o efetuar a sua ascensão, após ter confiado uma missão a seus doze discípulos[...]

E o anjo me disse: “Isaías, filho de Amós, eu te protejo, pois são grandes as coisas que te foram comunicadas; e tu viste o que não foi dado a nenhum dos filhos dos homens ver. (TRICCA, 1992, p. 96, 97, 98, 99).

Os guias, de forma geral, têm como missão apresentar condições melhores de vida para aqueles que sofrem, mas estas melhores condições estariam localizadas fora deste mundo terreno, o que nem sempre serve de consolo àqueles pobres destinatários destes textos, que esperam poder usufruir sobre a terra de condições de vida mais dignas. Dessa maneira, o que se segue à visão e também se constitui em um elemento de muita relevância para a literatura do apocalipse é a previsão. Este elemento sempre se dá de forma que a uma imagem angustiante do presente corresponde outra de um futuro melhor. Por isso o apocalipse teria por objetivo a esperança e traria, em seu percurso, uma mensagem que, ao invés de disseminar o medo, exaltaria o povo a viver de forma digna sobre a terra. As pessoas, às quais se destinam estes textos, esperam e acreditam nesta situação que se encontra sempre no futuro, mas que, certamente, há de chegar, segundo os que neles crêem.

Observem a previsão descrita por Enoque em seu texto:

O Senhor tendo criado o homem com suas mãos, à sua semelhança, fê-lo pequeno e grande.

Aquele que injuriar a face do que comanda, e odiar a face do Senhor e desprezá-la, e aquele que soltar sua raiva sobre alguém, sem ter sido injuriado, a grande raiva do Senhor consumirá, aquele que cuspir injuriosamente na face de um homem, será condenado no grande julgamento.

Bendito é o homem que não dirige seu coração com maldade contra homem algum, e ajuda os injuriados e condenados, e levanta os que estão caídos, os que fazem caridade aos necessitados, porque no dia do julgamento cada peso, cada medida e cada adicional estarão como no mercado, ou seja, estarão nas balanças e ficarão no mercado, e cada um conhecerá sua própria medida, e de acordo com essa medida terá sua recompensa. (TRICCA, 1992, p. 53).

¹⁸⁹ Em relação a Beatriz vista como figura salvífica, pode ser consultada a dissertação de Anna Fracchiolla (2010), com o título: Beatriz, figura salvífica na Vida Nova.

As previsões de Enoque estão no fato de que se pode antever o futuro através de nossas atitudes aqui neste mundo. Ou seja, o futuro é previsível para aquele que seguir as orientações do Senhor que ele representa.

Já para Isaías, a glória vem manifestada através do nascimento de Cristo e as palavras de previsão que ouve são as seguintes:

E ele me respondeu: “Estas vestimentas são destinadas àqueles que no mundo acreditarem nas palavras daquele cujo nome eu te disse, àqueles que vão colocar em prática estas palavras, e que depositarão toda a sua confiança na cruz: é a eles que estas vestimentas são destinadas”. (TRICCA, 1992, p. 92).

De tal maneira, o que deve ser encarado como um futuro melhor é a crença no salvador, que virá em nome de Deus e transformará a ordem vigente neste mundo.

Em Dante o que podemos tomar como previsão é, por exemplo, o relato de que do lado direito da rosa paradisíaca ainda há alguns lugares livres, os quais seriam reservados àqueles futuros bem-aventurados que ainda estarão sobre a terra nos próximos anos ou séculos.

*Da questa parte onde 'l fiore è maturo
di tutte le sue foglie, sono assisi
quei che credettero in Cristo venturo;
da l'altra parte onde sono intercisi
di vòti i semicirculi, si stanno
quei ch'a Cristo venuto ebber li visi.
(Par. XXXII, vv.22-27).¹⁹⁰*

Na seqüência, o que se deve notar é que nada é dito explicitamente, tudo depende de um sistema simbólico que cria certa magia em torno do que se quer contar. Então, é a partir de agora, que entramos na questão dos símbolos utilizados neste tipo de construção literária, pois o elemento simbólico é muito presente neste tipo de narrativa. Mas, quando falamos de símbolos é importante ter em mente que não é que cada autor teria construído seu universo simbólico particular. Estes símbolos eram compartilhados pelos autores que faziam parte deste tipo de gênero, que tinha um muito bem elaborado sistema de símbolos e figuras, dos quais os poetas ou profetas lançavam mão quando desejavam exprimir idéias espirituais. A seguir, veremos que o elemento simbólico está diretamente ligado ao elemento dramático, pois é ele o responsável pela linguagem obscura e, algumas vezes, incompreensível, que

¹⁹⁰ “Do lado esquerdo, já repleto, estão/ os que creram em Cristo, com fervor,/ antes de sua vinda e da Paixão;/ e do outro lado, onde apresenta a flor/ alguns vazios, surge o coro alçado/ que a Cristo vindo deu o seu amor.” (Par. XXXII, vv. 22-27).

permeia a apocalíptica.

Como primeira característica, cito o céu como elemento simbólico, pois ele representa a transcendência divina. Este fato vem atestado por alguns elementos como: luz, música, divisão dos céus, dança.

A luz, muito discutida, sempre em relação ao *Paraíso* dantesco, é elemento que se destaca em todos os outros textos também. Utilizo como exemplo, na *Divina Comédia*, a luz vislumbrada por Dante no momento em que ele se aproxima de Deus:

*Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza;
e l'un da l'altro come iri da iri
parea riflesso, e 'l terzo pareo foco
che quinci e quindi igualmente si spiri.
Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi,
è tanto, che non basta a dicer 'poco'.
O luce eterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi!
(Par. XXXIII, vv. 115-126)¹⁹¹*

O poeta nos apresenta uma luz que, de tão grande e luminosa, torna-se impossível de ser descrita, só talvez o silêncio seja digno de representá-la. Assim, para o autor, melhor calar que tentar explicar. A luz está presente por todo o poema, mas é com a visão de Deus que ela se torna ponto central para a descrição da divindade ali presente.

Já para Enoque, a luz, que emana do divino rosto do Senhor, se assemelha ao fogo que, ao mesmo tempo em que aquece, pode destruir o que lhe está à volta.

No décimo céu, Aravoth, vi como era a face do Senhor, como o ferro que arde no fogo e que, ao sair, emite faíscas e queima.
Assim vi a face do Senhor, mas a face do Senhor é inefável, maravilhosa e muito sublime e muito terrível.
E quem sou eu para falar sobre o inexprimível ser do Senhor e sua magnificente face? E não posso contar a quantidade de suas muitas instruções e várias vozes, o trono do Senhor muito grande, que não foi feito por mãos, nem em quantidade daqueles que o rodeiam, hostes de querubins e serafins, nem seus cantos incessantes, nem sua imutável beleza, e quem pode falar da grandiosidade de sua glória? (TRICCA, 1992, p. 37).

¹⁹¹ “Na profunda e dilúcida aparência/ da luz vi três anéis, tendo três cores,/ mas uma só e igual circunferência./ Um refletia no outro os seus fulgores,/ como dois Íris, e o terceiro, à frente,/ de ambos colhia a um tempo os esplendores./ Ah! Como é vã a voz, e incompetente,/ por demonstrá-lo! E creio ser melhor/ calar do que dizer tão pobrememente!/ Ó luz que vives de teu próprio ardor/ que em ti te sentes, e és por ti sentida,/ que em ti, e só por ti, és graça e amor!” (Par. XXXIII, vv. 115-126).

O sábio também opta pelo silêncio ao descrever a beleza e a grandiosidade de Deus. Mas e Isaías, como reaje diante da presença do Senhor?

E vi alguém cuja glória superava a glória de todos os outros, glória imensa e inefável. [...]
E os olhos da minha alma foram abertos e vi uma grande glória, e o seu brilho era tão ofuscante que eu não conseguia mais ver nem o anjo que estava comigo, nem todos os anjos que eu tinha observado louvando meu Senhor. (TRICCA, 1992, p. 92-93).

Para Isaías a luz se transforma em brilho que cega e que, por isso, desperta os olhos da alma. Mas a luz não está sozinha, ela vem acompanhada da música, do louvor prestado àquele que é tido como soberano entre homens e anjos.

E ouvi todas as vozes e todos os louvores que ouvira nos seis céus que havia sucessivamente percorrido.
E todas estas vozes e todos estes louvores se dirigiam àquele cuja glória me deslumbrava.
E ouvia estes louvores e os contemplava.
E o Senhor e o anjo do Espírito ouviam e tudo viam. (TRICCA, 1992, p. 93).

Isaías testemunha que continua a ouvir os louvores, sempre presentes nos outros céus que visitou. Um louvor que se dirige a um único senhor, que ouve tudo e todos. Enoque coloca o canto saindo da boca de querubins e serafins:

E os querubins e serafins que estavam perto do trono, os de seis asas e muitos olhos não se afastaram da face do Senhor, fazendo sua vontade e rodeando seu trono, cantando com doces vozes diante da face do Senhor: “Santo, Santo, Santo, Senhor Soberano de Sabaoth, céus e terra estão plenos de tua glória.” (TRICCA, 1992, p. 36).

É dessa forma que o profeta busca distinguir os louvores entoados aqui na terra daqueles entoados no céu. E Dante também fala dos louvores dos anjos que, além de cantarem, soltam lampejos de luz, ainda como forma de louvor.

*L'incendio suo seguiva ogne scintilla;
ed eran tante, che 'l numero loro
piú che 'l doppiar de li scacchi s'inmilla.
Io sentiva osannar di coro in coro
al punto fisso che li tiene a li ubi,
e terrà sempre, ne' quai sempre fuoro.
(Par. XXVIII, vv. 91-96).¹⁹²*

¹⁹² “Subiam no ar as chispas, redouradas,/ mais numerosas que o multiplicar/ das casas do xadrez quando dobradas./ De coro em coro o *Hosana* ouviu-se entoar/ ao Ponto que os mantém à volta, assim,/ onde sempre estiveram e hão de estar.” (Par. XXVIII, vv. 91-96).

Mas estes louvores são acompanhados de danças que, em princípio, vêm descritas sistematicamente por cada autor. Um exemplo em Dante faz referência às rodas dos sábios, que dançam à sua volta.¹⁹³

*e avrà quasi l'ombra de la vera
costellazione e de la doppia danza
che circulava il punto dov'io era:
poi ch'è tanto di là da nostra usanza,
quanto di là dal mover de la Chiana
si move il ciel che tutti li altri avanza.
(Par. XIII, vv. 19-24).¹⁹⁴*

A dança que apresenta Isaías é também sistematizada e parece combinar bastante com a estrutura de céu apresentada por ele. Neste balé, não há surpresas nem improvisos. Há somente a descrição de movimentos que se repetem e completam o louvor que é dirigido ao ser supremo.

E enquanto eu o olhava, todos os santos que eu tinha visto e todos os anjos vieram a ele: Adão, Abel, Seth, e todos os santos dos tempos antigos aproximaram-se e o adoraram, e, em unísono, cantaram seus louvores, e eu mesmo me juntei a eles, e juntei a minha voz às suas vozes.
E, de repente, todos os anjos se aproximaram, adoraram-no e o louvaram.
(TRICCA, 1992, p. 92).

A dança se dá pela aproximação e afastamento daqueles que compõem o sétimo céu e se mescla à música e às vozes que se dirigem sempre a um único senhor.

Os anjos de Enoque também fazem movimentos pré-determinados e únicos e que se prestam à adoração. O que se vê é que os movimentos de dança não são desordenados e sem sentido, mas se vinculam a um comportamento hierárquico, que está presente nas descrições de todas as três narrativas.

E todas as hostes celestes viriam e ficariam nos dez degraus, de acordo com sua posição, e se curvavam ao Senhor e novamente voltariam aos seus lugares em alegria e felicidade, entoando cânticos na luz ilimitada com vozes suaves, servindo-o com glória. (TRICCA, 1992, p. 36).

¹⁹³ Este balé ainda pode ser identificado tanto no céu onde Dante apresenta a escada de ouro (sétimo céu, o de Saturno), como onde ele descreve a formação da águia (sexto céu, o de Júpiter).

¹⁹⁴ “E idéia então terá, mesmo ligeira,/ desta constelação e mais da dança/ que ao meu redor se via verdadeira,/ as quais tanto ultrapassam nossa usança/ quanto ultrapassa ao curso do Chiana/ o céu que mais veloz no espaço avança.” (Par. XIII, vv. 19-24).

A partir deste momento, faço entrar em cena o elemento dramático, que talvez seja o instrumento de maior efeito dentro do contexto da literatura apocalíptica. Este é um elemento que faz com que os detalhes sejam descritos e apresentados com maior destaque, dando-lhes uma evidência muitas vezes desnecessária para nós. Mas o propósito dos autores, ao utilizar este recurso, é gerar certo estupor e deixar o leitor maravilhado, às vezes até como que hipnotizado, diante do fato apresentado. O elemento dramático está diretamente vinculado à apresentação de figuras cheias de vivacidade e que só podem ser interpretadas dentro daquele contexto específico. Muitas vezes são as representações negativas que dão maior impacto diante do leitor, por isso a grande difusão do *Inferno* dantesco, por exemplo, uma divulgação muito maior que a dos outros dois cantos. Porém, mesmo sendo mais comum nas coisas do *Inferno*, a dramaticidade também é elemento muito comum dentro do *Purgatório* ou do *Paraíso*, principalmente porque Enoque e Isaías descrevem as punições dos ímpios também acima da terra.

Enoque, conduzido ao segundo céu por seus guias, pede explicação a respeito daqueles que ali são punidos, e, descreve o que vê com muita intensidade.

E aqueles homens me tomaram e me conduziram ao segundo céu, e me mostraram as trevas, mais escuras que as da terra, e eu vi prisioneiros atados, vigiados, que aguardavam o grande e infinito julgamento, e esses anjos eram escuros, mais escuros que a escuridão da terra, e os faziam chorar incessantemente, o tempo todo. E eu disse aos homens que estavam comigo: “Por que motivo estão eles sendo torturados sem parar?” Eles me responderam: “Estes são os infiéis a Deus, que não obedeceram aos mandamentos de Deus, mas que se aconselharam segundo sua própria vontade, e se foram com seu príncipe que também está acorrentado no quinto céu”. (TRICCA, 1992, p. 26).

Em Isaías, como exemplo de elemento dramático, encontramos a descrição dos anjos vistos por ele ao chegar ao céu, logo depois de ter passado pelo firmamento.

E nunca houve criaturas tão perfeitas quanto os anjos que ficavam à direita; e desses anjos muito grande era a glória; e todos cantavam os louvores numa única voz; e o trono ficava no meio deles; e eles o celebravam em seus concertos. E os anjos que estavam à esquerda cantavam após os primeiros; mas suas vozes não se pareciam com as vozes dos anjos da direita, e o seu esplendor era bem diferente. (TRICCA, 1992, p. 84-85).

De Dante, o exemplo vem da procissão, que se dá no paraíso terrestre e que é descrita no final do *Purgatório*.

*Poco piú oltre, sette alberi d'oro
falsava nel parere il lungo tratto*

*del mezzo, ch'era ancor tra noi e loro;
 ma quand' i' fui sí presso di lor fatto,
 che l'obietto comun, che 'l senso inganna,
 non perdea per distanza alcun suo atto,
 la virtù ch'a ragion discorso ammannna,
 sí com' elli eran candelabri apprese,
 e ne le voci del cantare "Osanna".
 Di sopra fiammeggiava Il bello arnese
 piú chiaro assai che luna per sereno
 di mezza notte nel suo mezzo mese.
 (Par. XXIX, vv. 43-54).¹⁹⁵*

Dessa forma, encaminho-me para o final de minhas comparações, ousando dizer que, para Dante, seu poema era uma profecia, tanto quanto para qualquer outro profeta bíblico, como Enoque e Isaías, eram seus escritos. E Bloom (1995, p. 81) atesta isto ao afirmar que:

Seu poema é uma profecia, e assume a função de um terceiro testamento, de maneira nenhuma subserviente ao Velho e ao Novo. Dante não reconhece que a *Comédia* tem de ser uma ficção, sua suprema ficção. Ao contrário, o poema é a verdade, universal, e não temporal. O que o peregrino Dante vê e diz na narrativa do poeta Dante pretende convencer-nos perpetuamente da inescapabilidade poética e religiosa de Dante.

De qualquer forma, mesmo que não nos sintamos “convencidos” pela moralidade ético-religiosa transmitida pelos textos aqui propostos, espero que seja possível perceber a poeticidade e a riqueza artística destes autores que, acreditando terem sido imbuídos de uma missão “maior”, e, talvez mesmo contra sua própria vontade, por não se acreditarem capazes de levar a cabo tal missão, enriqueceram nossas vidas com a poesia e a criatividade por eles utilizadas em suas narrativas escatológicas.

¹⁹⁵ “Sete árvores douradas, de repente,/ pareceram-me erguer, em meio à estância, ao longe, naquela aura refulgente./ Mas quando fui chegado a uma distância/ em que a falsa aparência não engana,/ e as coisas se demonstram na substância,/ à virtude que da razão emana/ vi serem candelabros, na verdade,/ e percebi que o canto era de *Hosana*./ Lançavam, no alto, as tochas claridade/ mor que do plenilúnio a irradiação/ à meia-noite, à densa obscuridade.” (Par. XXIX, vv. 43-54).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O homem não tem nenhum valor se não consegue exprimir algo que transcenda a sua vida biológica, e a arte é uma forma deste transcender. Mas também a arte não tem nenhum valor se não reflete o ultrapassar do homem, a sua superação da condição animal. Lamentar mais pelo homem do que pela arte, ou vice-versa, significa desconhecer a essência do homem e o significado da arte. E então os mortos serão sepultados sem ser reconhecidos na sua qualidade humana, e a arte se tornará pó sem ser reconhecida como a marca do homem.” (GALIMBERTI, 2003, p. 186).

Dou início às minhas considerações finais reafirmando que, após a pesquisa que realizei aqui, do meu ponto de vista, não há possibilidade de falar das viagens e visões do além sem ter por referência a *Divina Comédia*. Por que digo isso? Porque foi Dante quem tão poeticamente e, com tanta criatividade, formatou praticamente todas as imagens do *aldilà* que povoavam a mente dos homens até a Idade Média. Foi ele quem, com sua genialidade, ousou escolher o gênero apocalíptico e a língua vulgar como forma de expressão de sua maior angústia em relação ao ser humano. Além disso, provou seu amor por sua terra que, naquele momento, podia ser tomada, por ele, como o exemplo maior da corrupção do homem.

O fio condutor desta verdadeira comédia humana, criada a partir de uma situação de angústia e descrença, me levou por caminhos jamais imaginados, me guiou por leituras de grande relevância, não só para aquela época, mas também para aqueles que acreditam ser o cristianismo, e a literatura produzida a partir dele, material de grande valor para o entendimento do ser humano e da arte produzida a partir dele, até hoje.

Ao descobrir a riqueza dos textos apocalípticos, divulgados até a época medieval, conheci também os anseios de um povo que clamava por justiça e que tinha por princípio a esperança. Os textos apócrifos, aqui representados pelas narrativas de Enoque e Isaías, trazem consigo toda uma bagagem cultural e literária que nos foi negada ao conhecimento a partir da escolha do cânone bíblico, que nos restringiu a ter acesso fácil somente ao que doutrinariamente fazia algum sentido, segundo os preceitos da época. O que talvez os homens daquela época não entendessem é que a força da arte e, em conseqüência, sua persistência, romperiam barreiras e fariam chegar até nós, mesmo que fragmentados, textos de muita relevância não só histórica, mas também literária.

Dante, em sua genialidade, utilizou-se da força dessa cultura, manifestada através do povo, para produzir seu poema maior, assumindo o gênero apocalíptico e o italiano vulgar como seus instrumentos, na batalha contra a ignorância e a prepotência intelectual vigente na época. Por isso, escolher a *Divina Comédia* como objeto de estudo é mais que um desafio, é a possibilidade de se perceber qual o verdadeiro papel que a literatura e as artes, de forma geral, podem ter no mundo em que vivemos. Dessa forma, assim como os profetas Enoque e Isaías que, revestidos da graça de um senhor maior, tiveram a possibilidade de ver e de falar a respeito de coisas não presenciadas por nenhum outro ser vivente, Dante também se fez profecia e alcançou a alma humana como poucos foram capazes de fazer.

Os profetas aqui apresentados se fazem portadores da voz de um povo que clama por justiça e que deseja mudar o que lhes era apresentado como ordem natural dos acontecimentos. Eles são emissários de uma verdade que se oculta aos olhos daqueles que desejam que nada mude para que o poder seja perpetuado nas mãos de poucos. A polifonia se faz presente, nessas narrativas, a partir do momento em que todo o conhecimento que esses escritores têm de seu mundo passa a ser sua arma na luta contra a ignorância, a opressão e o abandono. E aí, mais uma vez retomo a idéia de Dante, Enoque e Isaías como escritores desvinculados do poder clerical da época, e por isso também grandes chefes políticos, que se utilizaram das armas que lhes eram oferecidas para reverter a ordem tida como “natural” das coisas. Escrever para a elite da época era o previsível, mas voltar-se para aqueles menos letrados, além de ser difícil, era condenar-se ao esquecimento.

Sendo assim, se nosso poeta escolheu um dos gêneros literários mais populares e conhecidos da época, a apocalíptica, e a língua mais simples, o vulgar, como menosprezar as obras que possivelmente lhe serviram de inspiração, taxando-as de menores? A poesia é realmente maior em Dante, mas também está presente em nossos outros profetas, cada um a sua maneira, cada um com seu estilo, mas todos verdadeiros profetas/poetas dedicados a transmitir uma mensagem sublime de esperança e igualdade entre os homens. Se eram todos homens atormentados pela injustiça deste mundo e vinculados a uma mesma temática, por que vê-los e julgá-los por óticas diferentes? Mesmo sendo Dante maior entre eles, os outros dois também primam pela beleza de seus relatos, desejando demonstrar a magnitude do reino de Deus através de suas palavras simples e generosas para com a humanidade. A medida literária destes textos poderia estar, então, na abrangência destes em relação ao povo de sua época e da mensagem que se propagava, na maioria das vezes oralmente, como poesia que se proclama aos quatro ventos e que era levada a lugares distantes, provando que só a linguagem poética, a literatura, a arte são capazes de expressar o inexprimível.

Concluo, ainda que, sendo Dante, Enoque e Isaías tidos como profetas, seriam eles arautos, segundo Bloom (1993), ou seja, um orador maior, supremo, que se dirige aos seus contemporâneos a partir de uma linguagem talvez menos clerical ou teológica. Esta linguagem, por vezes poética, produz imagens que tocam aqueles que as lêem. Suas narrativas têm, com isso, um caráter circunstancial, sendo cada um deles independentes um do outro, podendo ser estudados separadamente e em qualquer época, já que o elemento cronológico lhes é ausente. Mesmo assim, a temática os une e os faz mensageiros de uma realidade extrínseca a eles.

Mas, seria possível dizer que o profeta, por seu estigma religioso, dá uma característica de fé a seus escritos? Ou, em outras palavras, seriam os escritos norteados pela fé privados de qualquer valor literário? Acredito poder dizer neste momento que esta seria uma forma preconceituosa de encarar a literatura, já que esse seria um julgamento que não levaria em conta as especificidades históricas, geográficas, temporais e até mesmo culturais que nortearam essas criações literárias. Se julgarmos desta maneira, eu poderia dizer que a *Divina Comédia* deveria ser banida do cânone ocidental, já que suas imagens foram eleitas, durante muitos séculos, por uma religião vista como oficial, como relatos verdadeiros do pós-morte. Julgar um texto por seu conteúdo doutrinário e não por seu valor literário é estar utilizando parâmetros diferentes daqueles que olham para as narrativas dos profetas como manifestações artísticas.

Tendo assumido como ponto de partida para minha pesquisa o *Antigo Testamento* e seus apócrifos, já que essa seria uma obra que, em linhas gerais, se distinguiria de todos os outros textos religiosos que chegaram até nós, por estabelecer uma intimidade poucas vezes encontrada com Deus, optei pelo lado humano da literatura, aquele que desejamos ocultar tantas e tantas vezes, para fazer do conhecimento algo possível somente aos “deuses”. Esta intimidade, relatada por esses textos, segundo meu ponto de vista, se dá, principalmente, em função dos profetas que, em seus discursos, demonstram sempre uma proximidade desconcertante com o divino. Esses homens parecem conhecer a seu criador assim como conhecem a seus pais. Os discursos feitos nesses encontros entre profetas/deuses são de proporções extraordinárias. De tal maneira, o que temos por certo é que esses profetas falavam muito com Deus e sobre ele, intimidade que já se nos apresenta desde o livro de *Gênesis*.

Por isso reforço minha escolha teórica da Teopoética e da análise temática, como a opção mais significativa para a análise dos textos expostos aqui. Ressalto ainda que a Teopoética não se destina ao uso exclusivo de teólogos, ou teóricos literários, ou comparatistas, ou filósofos, ou cientistas da religião, ou qualquer outra vertente científica que

queira se atribuir o mérito do método. Enxergo a Teopoética como uma linha de pesquisa que procura entender a visão de Deus, através dos séculos, tal qual foi representada pela arte da narrativa e da poesia, fazendo disso um meio de se conhecer mais a fundo a humanidade. Seria uma maneira isenta de crenças, dogmas ou religiões, de entender a visão de Deus, já que busca apresentar a figura divina em sua forma mais sublime: a poética. Em um congresso, após apresentar um trabalho que tinha como objeto a *Divina Comédia*, me perguntaram se eu acreditava que um ateu, ao ler a poesia de Dante, poderia se converter ao cristianismo. Respondi que não, que acreditava ser isso impossível, ou quase. Mas que, com certeza, essa pessoa, se tiver entendido as palavras de Dante, passará a acreditar mais no homem e na sua capacidade de transcender o que lhe é imposto pela realidade do cotidiano. E mais, que se esse ateu não tivesse o gosto pela leitura, certamente, após tal feito, sua concepção mudaria, já que é a aproximação entre o sagrado e o profano que leva, no meu entendimento, o homem a se aprimorar em seus conhecimentos em relação não só à sua espécie, mas também em relação a si mesmo.

A esperança, que permeia os textos de Enoque, Isaías e Dante, é quase que uma obrigação imposta àqueles que lêem essas narrativas. É a possibilidade de transformação envolvida por palavras e revestida de arte. Mesmo que queiramos negar o lado transcendente de cada ser humano, é impossível não apreender a existência de algo maior, além de nossas expectativas, quando lemos os textos aqui apresentados. Deixo claro que não quero me referir, falando assim, ao lado místico nem religioso da vida, mas à transcendência da arte, que extrapola o real e transforma uma matéria simples e de pouca credibilidade, como viagens e visões de outro mundo em uma obra prima regada pelo mais alto grau de poeticidade.

Afirmo ainda, mesmo acreditando ser algo polêmico, que uma cultura jamais poderá ser considerada erudita se não for permeada por uma grande herança popular, que se vê recuperada nas maiores obras do cânone que cultuamos hoje. E a questão do resgate dos textos, considerados menos cultos, e até mesmo da temática apresentada por eles, foi um dos pontos de minha reflexão, a qual me levou a pensar no quanto a literatura é fonte de conhecimento e estudo em relação às questões humanas e seus reflexos na sociedade. A Literatura Comparada, pelo viés da Teopoética, me permitiu enxergar os textos literários como documento de uma condição humana que praticamente não mudou ao longo do tempo, ou seja, por mais que o homem hoje se sinta inserido em um contexto de globalização, sua resposta mais primitiva em relação aos anseios sobre sua existência continua a ser sua grande busca. O além continua sendo uma incógnita e fazendo parte da eterna resposta pelo princípio e fim de tudo que vivemos sobre a terra, mesmo quando este princípio é negado. A literatura

neste ponto, segundo minha perspectiva, transcende a ciência e toca as fronteiras do espiritual, trilhando os caminhos mais íntimos da natureza humana.

É também interessante observar que, a partir do instante em que a literatura já não sabe onde começam e onde terminam seus limites, as ciências humanas, também em crise com suas fronteiras, se sentem fascinadas pelo grande potencial dos textos literários, que têm por virtude ouvir as vozes muitas vezes ocultas e trazê-las para um diálogo onde o inconsciente e o transcendente passam a ser a grande estrela.

Minha verdadeira e maior intenção não foi falar sobre ou apresentar toda a literatura cristã que precedeu a *Divina Comédia*. O que busquei foi apresentar a literatura, representada pelos textos de Enoque, Dante e Isaías, a partir de um ponto de vista inovador, que vê a apocalíptica como pura essência da capacidade humana de ultrapassar os limites deste mundo e transformar-se em verdadeiro instrumento político e humano. Por isso não o enfoco como instrumento político corrompido, e sim como um meio do qual o homem se serviria para transformar sua existência em algo mais justo e prazeroso. Conhecer os anseios da humanidade torna-se muito mais interessante quando lemos grandes autores, sem que isso nos impeça de refletir e entender teorias elaboradas por famosos teólogos ou filósofos, por exemplo.

É partindo deste ponto de vista que afirmo ser necessário a todo aquele que deseja conhecer um pouco mais a respeito de suas necessidades primárias como homem, ler o texto dantesco, sem grandes pretensões, mas com a paixão que é inerente a nós mortais. Mesmo sabendo que a exegese é uma das ciências que alavancou os estudos dos textos bíblicos enquanto literatura e que a mesma ciência é usada em vários momentos para o estudo da *Divina Comédia*, não precisamos ser exegetas para lermos os textos aqui apresentados, basta que os leiamos como pessoas comuns que somos e que, pela ótica da simplicidade, entendamos mais que os mais doutos e preparados, enxergando principalmente que a cisão, a divisão entre os homens, não faz parte da natureza, considerada divina por alguns.

Resgatar os textos apócrifos de Enoque e Isaías me colocou na trilha de Dante, considerado como um poeta das “massas”, e me deu o entendimento de que esta literatura apocalíptica apócrifa é de tal maneira imbuída de uma capacidade literária e política, que não pode ser posta de lado se classificada de reunião de textos religiosos e doutrinários, sem nenhum valor literário. Dessa forma é que vejo Dante como um “resgatador”, como um poeta que soube ler, dentro da sociedade em que viveu, a necessidade de mudanças, principalmente conceituais a respeito da cultura e de seu uso. Mário Praz (1982, p. 70) faz a seguinte observação sobre Dante, que talvez exemplifique o que eu gostaria de dizer:

Já em 1892, Janitscheck escrevera que “Giotto descobriu em pintura a natureza da alma, tal como Dante a tinha descoberto em poesia”, e em 1923 Hausenstein concluíra que “São Tomás de Aquino, Dante e Giotto são a expressão teológica, poética e figurativa, respectivamente, do mesmo pensamento”. Para Rosenthal, a arte de Giotto, como a poesia de Dante, “representa o momento mais alto de um processo de individualização”, o qual consiste “de um lado, no surgimento e progresso da chamada naturalidade, e de outro na progressiva corporificação do sobrenatural numa única vida humana”, processo que se supõe ter começado na França por volta de meados do século XII e ter-se concluído na Itália nos primórdios do século XIV.

E Praz (1982, p. 81) é ainda mais contundente quando afirma ter “Dante oferecido um espelho ao mundo da eternidade [...]” A eternidade que oferece, ao homem, um novo sentido de esperança, que transcende o mundo terreno, invadindo o desconhecido e fascinante reino do *oltretomba*.

No volume organizado por Bizzarri, Carpeaux (1965, p. 24), incumbido de falar sobre Dante, faz a seguinte afirmação:

Certa vez, respondi a um repórter literário que quis saber das minhas leituras habituais: “Todos os anos costumo reler a *Divina Commedia* inteira.” É verdade. Mas depois assaltaram-me as dúvidas. Não me lembro exatamente quem disse – talvez fosse Tommaseo: “Legger Dante è un dovere, rileggerlo è un bisogno.” Ler Dante é um dever, sim, fosse mesmo só porque – o próprio poeta diz – “mostrò ciò che potea la lingua nostra.”

Desta forma, acreditando ter mostrado o que me possibilitou nossa língua, é que finalizo estas considerações e afirmo acreditar que o mais importante não é saber se a *Divina Comédia* é realmente divina ou se seus fatos são reais ou inventados pelo autor, ou reflexo de alguma doutrina da época, ou mesmo se os apócrifos são literatura de “qualidade” ou não. Para mim, o que se faz presente, a partir deste momento, é que a literatura é algo que não cabe nos confins determinados pela humanidade e que, por esse motivo, traz ao indivíduo a possibilidade de refletir sobre seu próprio ser e tornar a realidade deste mundo, ou do que está por vir, para aqueles que acreditam nisso, melhor e passível de mudanças. Aí é que acredito residir a magnitude de Dante/poeta/profeta e dos textos que lhe antecederam, já que:

[...] *Dante non poté produrre né imitatori né continuatori: in parte perché la sua opera, la Commedia, aveva caratteristiche eccezionali di grandiosità e complessità che la rendevano inimitabile, in parte perché, pur essendo un vero laboratorio di geniali innovazioni e soluzioni espressive, essa non inaugurava un genere, ma anzi*

nel suo impianto raccoglieva, perfezionava ed esauriva tendenze che venivano già dall'epoca precedente. (LUPERINI, 1989, p. 152).¹⁹⁶

Ainda tentando finalizar, lembro as palavras de Curtius (1957, p. 221):

aqui jaz o teólogo Dante, a quem não era estranha ciência alguma que a filosofia alimenta em seu seio, glórias das musas, predileto dos leitores indoutos. Sua glória penetrou até no céu: aos mortos mostrou a sua morada e a ambas as espadas o seu domínio [...] na língua dos leigos e na língua dos sábios [...]

Mas, espero que aqui não morram nem os escritores/profetos nem suas palavras, pois o próprio Dante se coloca no lugar onde os três deveriam estar:

*e piú d'onore ancora assai mi fenno,
ch'e' si mi fecer de la loro schiera,
sí che'io fui sesto tra cotanto senno.
(Inf. VI, vv. 100-102)*¹⁹⁷

¹⁹⁶ Dante não pôde produzir nem imitadores nem continuadores: em parte porque a sua obra, a *Comédia*, tinha características excepcionais de grandiosidade e complexidade que a tornavam inimitável, em parte porque, mesmo sendo um verdadeiro laboratório de geniais inovações e soluções expressivas, essa não inaugurava um gênero, mas, ao contrário, sua criação recolhia, aperfeiçoava e esvaziava tendências que vinham já da época anterior.

¹⁹⁷ “E honra maior me foram demonstrando,/ tal, que acolhido em sua companhia,/ eu era o sexto aos mais ali somando.” (*Inf.* VI, vv. 100-102).

BIBLIOGRAFIA CITADA E COMENTADA

ABBAGNANO, Nicola. **Storia della Filosofia**. Torino: UTET Libreria, 2007. v. 1.

O próprio autor define sua obra como “a pesquisa que, há quase vinte e seis séculos, os homens do Ocidente realizam em torno de seu próprio ser e de seu próprio destino.” A edição em questão apresenta um texto atualizado e ampliado, naquilo que se refere à filosofia contemporânea.

ADABIA, João Pedro Tosaus. **A Bíblia como literatura**. Petrópolis: Vozes, 2000.

Esta é uma obra que busca oferecer, de forma orgânica e compreensível, uma abordagem literária da *Bíblia*. Para executar tal tarefa, o autor se propôs três objetivos: examinar a natureza literária da *Bíblia*, colocar o leitor a par das várias tendências da investigação literária bíblica e, por último, ensiná-lo a introduzir-se por si só no sentido dos textos.

AGAMBEN, Giorgio. **Genius**. Roma: Nottetempo, 2004.

Trata-se de uma pesquisa sobre o princípio mais íntimo e impessoal da nossa existência, o deus que os latinos chamavam de *Genius*, que seria a descrição do pensamento em estado de graça.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005a.

A obra em questão coloca em discussão a possibilidade, ou não, de o homem moderno ter sido apropriado da sua experiência original.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanazioni**. Roma: Nottetempo, 2005b.

Livro que apresenta os temas mais urgentes e atuais do pensamento de Agamben. Segundo especialistas, o autor encontrou nestes escritos um novo estilo de pensamento que rejeita a separação entre filosofia e literatura.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Tempo, vida, poesia: confissões no rádio**. Rio de Janeiro: Record, 1986.

O livro nos apresenta conversas que Drummond teve com a jornalista e amiga Lya Cavalcanti, durante oito programas exibidos pela Rede Manchete. Durante os programas, o autor fala de lembranças de sua vida literária, sem ter a pretensão de construir uma autobiografia de sua juventude ou escrever um livro de memórias.

ALCARAZ, Rafael Camorlinga. O belo e o sacro na literatura. In: MARIN, Jerri Roberto (Org.). **Religiões, religiosidades e diferenças culturais**. Campo Grande: Ed. da UCDB,

2005b. p. 181-188.

Artigo no qual o autor discorre sobre o belo em relação com o divino, a partir do texto literário.

ALCARAZ, Rafael Camorlinga. O filho do homem... E da mulher: o plurilinguismo do *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. **Anuário de literatura**, Florianópolis, n. 6, 1998. p. 195-219. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5210/4802>>. Acesso em: 13 out. 2008.

O pesquisador divide este artigo em três partes. Na primeira, ele se questiona sobre o porquê de autores como Saramago ocuparem-se de temas religiosos. Na segunda, ele discorre sobre a maneira inovadora de que este autor se utiliza para abordar o tema, dito religioso. E, por fim, busca detectar o dialogismo que há no encontro de diferentes vozes, no romance de Saramago.

ALCARAZ, Rafael Camorlinga. Mito literário e mito religioso. **Revista de Divulgação Cultural**, Blumenau, ano 27, p.41-49, maio/ago. 2005a.

O artigo em questão busca definir mito entendendo que seria impossível falar de mito, de literatura ou de sacro sem que uma concepção adentrasse na outra.

ALEGORIA. **L'Universale**: la grande enciclopédia temática. Milano: Garzanti, 2005. Diretor responsável: Massimo Donelli.

Enciclopédia que traz arrolados comentários sobre os mais diversos temas da literatura mundial. Além disso, ao final, encontramos um pequeno dicionário de termos literários que auxiliam muitos àqueles que estudam literatura.

ALTER, Robert; KERMODE, Frank. **Guia literário da Bíblia**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

O guia em questão tem por proposta abordar o aspecto literário do texto bíblico. É um livro composto por vários ensaios que buscam situar os muitos livros bíblicos em seu contexto de época. Para isso, os autores avaliam suas implicações e precedentes histórico-sociais, para, assim, apresentá-los a partir de toda sua riqueza literária.

ALVES, Rubem. **Espiritualidade**. 3. ed. amp. Campinas: Papirus, 2004.

Livro de pensamentos que traz reflexões do autor sobre a espiritualidade humana.

ARIAS, Juan. **A Bíblia e seus segredos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

Neste livro, o jornalista e escritor espanhol Juan Arias nos conta a história da *Bíblia* e de seus personagens, fazendo um percurso desde as suas origens e vindo até os dias atuais. O autor procura mostrar que, mais que uma narrativa religiosa que apresenta o pacto de Deus

com a humanidade, a *Bíblia* é um texto laico, no qual se apresentam diversas experiências humanas como: amor, compaixão, guerra, sexo, etc.

ARISTÓTELES. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores, v. 2).

O fascículo aqui apresentado contém as seguintes obras de Aristóteles: *Ética a Nicômaco e Poética*.

ARMSTRONG, Karen. **A Bíblia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007.

A autora, partindo de uma cuidadosa análise dos diversos textos das Escrituras Sagradas, propõe o desenvolvimento de uma interpretação para a *Bíblia* com base na compaixão. O que, em princípio, Armstrong busca, é que a Escritura possa fornecer uma contranarrativa necessária para livrar a humanidade do pessimismo de nossos dias.

ARMSTRONG, Karen. **Uma história de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

O livro em questão traz o relato de diferentes épocas a respeito das concepções de Deus nas três grandes religiões históricas e monoteístas ocidentais: o judaísmo, o cristianismo e o islamismo.

ARRIGONI, Maria Teresa. **O abismo, o monte, a luz: os símiles na leitura/tradução da Divina Comédia**. 2001. 241 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual de Campinas. 2001.

Esta pesquisa teve por objetivo fazer um levantamento e um estudo das várias traduções da *Divina Comédia*, que foram realizadas no Brasil, com o intuito de compreender a dificuldade do leitor brasileiro que deseja adentrar na obra de Dante.

ARRIGONI, Maria Teresa. Tra l'occidente e l'oriente. **ABPI em revista**, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 85-95, 2009.

O artigo aqui apresentado busca demonstrar a relação entre a *Divina Comédia* e os textos vindos do oriente, principalmente o *Libro della Scala*, divulgados na época em que a obra foi escrita.

ARRIGONI, Maria Teresa. A *Divina Comédia* sob o enfoque da exclusão feminina. In: CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO, 2., 2006, São Leopoldo. **Anais eletrônicos...** São Leopoldo: [s. n.], 2006. 1 CD-ROM.

Este artigo se propõe a olhar para dois cantos do *Paraíso*, mais especificamente os que apresentam as rodas dos sábios, e refletir sobre a ausência feminina dentre os ali apresentados.

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

Escrito em 1929, ainda na fase alemã do autor, representa a reflexão de Auerbach sobre conceitos como: individualidade, destino, drama e tragédia, entre outros, encontrados na obra de Dante.

AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental**. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2007.

Neste volume estão reunidos quinze artigos publicados de 1927 a 1954. Estes estudos apresentam principalmente os temas aos quais Auerbach se dedicou durante toda sua vida de pesquisador: o estilo de vida humilde do cristão, as obras de Dante e Vico, dos franceses Montaigne, Proust, Pascal, Racine, Rousseau, Baudelaire e a questão da globalização e a perspectiva dos estudos literários.

AUERBACH, Erich. **Figura**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997b.

O volume apresenta dois grandes estudos do autor: Figura e São Francisco de Assis na *Divina Comédia* de Dante. O primeiro é a análise do conceito de figura considerado chave para toda a poesia e a retórica da Idade Média. O segundo, à luz do conceito de figura, analisa uma das passagens mais belas e famosas da *Divina Comédia*.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. de George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

O filólogo Erich Auerbach é uma das maiores referências no que diz respeito ao estudo hermenêutico e exegético da literatura ocidental. Seu livro *Mimesis* traz uma abordagem muito original a respeito da questão da representação da realidade e do foco narrativo de algumas obras da literatura ocidental.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

Neste volume, Bakhtin percorre a obra de vários críticos de Dostoiévski e os diferentes gêneros literários para formular sua tese, que leva em consideração o caráter polifônico do romance.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: UNEST, Hucitec, 1988.

É uma obra que apresenta o romance como uma espécie de energia, ou seja, a consciência da realidade concreta da linguagem, que atravessa toda a história literária.

BALLARINI, Teodorico. **Introdução à Bíblia com antologia exegética**. Petrópolis: Vozes, 1977. v. 2.

A revista em questão trabalha especificamente com autores pré-cristãos que se dedicaram à literatura profética. Assim, são expostos principalmente os elementos constitutivos da literatura profética e suas características particulares.

BARCELLOS, José Carlos. **O drama da salvação**: espaço autobiográfico e experiência cristã em Julien Green. Juiz de Fora: Subiaco, 2008.

A publicação em questão apresenta a tese de doutorado do professor José Carlos Barcellos e se divide em três capítulos: Hermenêutica, literatura e teologia; Espaço autobiográfico e experiência cristã em Julien Green; e, *O Evangelho de Jesus Cristo* segundo Julien Green.

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e teologia: perspectivas teórico-metodológicas no pensamento católico contemporâneo. **Numen**, Juiz de Fora, v. 4, jul.-dez. 2001.

Artigo no qual o autor apresenta uma visão global de articulação entre teologia e literatura no pensamento católico contemporâneo.

BARTHES, Roland. **Aula**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

Texto apresentado em 1977, durante aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França. Nele, o autor, com tom irônico, denuncia a “astuciosa pluralidade do poder”, assumida pelos próprios mecanismos da linguagem.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas Sérgio Paulo Rounet, São Paulo: Brasiliense, 1984.

Neste livro, Benjamin expõe a relação entre um gênero literário, o barroco, e uma forma histórica, a moderna.

BELLEI, José Ricardo. **A questão da interioridade no *Itinerarium Mentis in Deum* de São Boaventura**. 2006. 83 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre, 2006.

Esta dissertação procura expor a questão da interioridade no *Itinerarium Mentis in Deum* de São Boaventura, já que, para o teólogo, o conhecimento vem revestido de uma experiência interior de Deus.

BERGEZ, Daniel et al. **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução de Olinda Maria Rodriguez Prata. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Leitura e Crítica).

Obra escrita para estudantes de Letras que procura situar claramente a questão da abordagem crítica na análise de textos. Cada capítulo deste volume é reservado para um tipo de orientação crítica: crítica genética, crítica psicanalítica, crítica temática, sociocrítica e crítica textual.

BEZERRA, Paulo. Introdução. In: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

Bezerra, nesta introdução, defende as teorias de Bakhtin, procurando mostrar sua aplicabilidade nos textos literários.

BIANCHI, Enzo. **La differenza cristiana**. Torino: Giulio Einaudi, 2006.

Segundo o próprio autor, este livro procura trazer à luz uma igreja que seja espaço de diálogo e de recuperação de princípios de convivência, um lugar onde possam ser confrontados ética e comportamento individual e social diferentes, mas que não sejam excludentes entre si. É um espaço para reflexões sobre o cotidiano que possam levar a “pensar grande”, ou seja, em uma solução para o destino da humanidade.

A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 1989.

Considerada em diversos países a melhor edição das Escrituras Sagradas, a *Bíblia de Jerusalém* foi traduzida pela Paulus Editora. A edição foi orientada por um grupo de exegetas católicos e protestantes e por um grupo de revisores literários.

BILAC, Olavo. **Dante no Paraíso**. Disponível em: <http://pt.wikisource.org/wiki/Dante_no_Paraiso>. Acesso em: 16 dez. 2009.

Site que apresenta o poema que Olavo Bilac escreveu tendo como inspiração o Paraíso dantesco.

BIZZARRI, Edoardo (Org.). **O meu Dante**. Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, São Paulo, 1965. Caderno n. 5 Contribuições e depoimentos: Henriqueta Lisboa, Otto Maria Carpeaux, Miguel Reale, Homero Silveira, Candido, Mota Filho, Ivan Lins, Haroldo de Campos, Dante Milano, Alceu Amoroso Lima e Edoardo Bizarri.

O volume em questão foi organizado por ocasião das celebrações do VII Centenário de nascimento de Dante Alighieri. Tem por temática as leituras e experiências pessoais diante da *Divina Comédia* e traz depoimentos de vários intelectuais sobre o papel de Dante Alighieri em suas vidas.

BLOOM, Harold. **Abaixo as verdades Sagradas**: poesia e crença desde a *Bíblia* até nossos dias. Tradução Alípio Correa de Franca Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O tema desenvolvido por Bloom neste livro é o do *agon* literário. As análises do autor vão das fontes javistas do *Antigo Testamento* até Kafka e Beckett, passando por Homero, Virgílio, Dante, Milton, Blake e outros.

BLOOM, Harold. **Anjos caídos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

O crítico literário, examinando várias grandes obras da literatura ocidental, chega à conclusão de que somos anjos caídos, e que, sendo assim, Satanás nos assusta e ao mesmo tempo nos fascina por ser nosso parente.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

O livro apresenta um estudo de 26 autores como, por exemplo, Dante, Shakespeare e Cervantes. O autor busca com isso isolar as características que os fazem ser canônicos para o ocidente.

BOFF, Clodovis. **Teoria do método teológico**. 2. ed. rev. Petrópolis: Vozes, 1999.

Boff dirigiu seu texto a estudantes de teologia, mas não para transmitir-lhes conteúdos teológicos, e sim para lhes ensinar a arte de fazer teologia.

BOITANI, Piero. **Sulle orme di Ulisse**. Bologna: Il Mulino, 1998.

A obra, rotulada de “crítica pessoal”, é uma viagem do autor, inspirada em Ulisses, através das vivências humanas e intelectuais que estão conectadas à história do mito.

BORZI, Italo. Introduzione. In: DANTE ALIGHIERI. **Tutte le opere**. Roma: Newton, 1993.

A introdução de Borzi às obras completas de Dante traz, ao leitor, as informações sobre o perfil biográfico do autor.

BROWN, Dan. **O código Da Vinci**. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

Best seller que narra a história de um professor de simbologia de Harvard, Robert Langdon, que se vê às voltas com o assassinato do curador do Louvre, Jacques Saunière.

CACCIARI, Massimo. Nomes de lugar: confim. Tradução de Silvana de Gaspari e Giorgia Brazzarola. **Revista de Letras**, Assis, v. 45, n. 1, p. 13-22, 2005. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/index.php/letras/article/viewFile/56/48>>. Acesso em: 2 nov. 2008.

Neste artigo, Cacciari estuda o conceito de confim e sua relação com o tempo presente.

CALVINO, Italo. **Lezioni Americane**: sei proposte per il prossimo millennio. Milano: Garzanti, 1988.

Livro que apresenta uma série de aulas escritas pelo autor, em 1985, para serem proferidas em Harvard. Mas, devido à morte imprevista de Calvino, elas nunca foram apresentadas. Cada lição se baseia em um valor da literatura: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e coerência (somente em projeto).

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

A narrativa de Calvino mostra Marco Pólo relatando ao imperador Kublai Khan sua experiência ao conhecer todas as cidades que visitou. O desejo do imperador era organizar uma cidade perfeita. As cidades, apresentadas por Marco Pólo, são todas imaginárias e recebem o nome de mulheres.

CALVINO, Italo **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Este livro de Calvino busca responder a algumas perguntas como: o que é um clássico? Por que devemos lê-lo? Assim, o autor percorre, inicialmente, a trilha do que seria um clássico e depois nos guia através da leitura dos clássicos eleitos por ele.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

O livro relata uma série de conversas mantidas entre o autor e o jornalista Bill Moyers. Durante estas conversas, Campbell afirma que os mitos passados são importantes para que possamos compreender o presente, por isso a necessidade de conhecê-los e entendê-los.

CAMPOS, Haroldo de. **Dante Alighieri: 6 cantos do Paraíso**. São Paulo: Editora Fontana, Instituto Italiano di Cultura, 1976.

Tradução de Haroldo de Campos, que, segundo o próprio tradutor, integram seu projeto de tradução criativa (transcrição) de poesia.

CAMPOS, Haroldo de. Dante e a poesia de vanguarda. In: BIZZARRI, E. (Org.). **O meu Dante**. Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, São Paulo, 1965. Caderno n. 5 Contribuições e depoimentos: Henriqueta Lisboa, Otto Maria Carpeaux, Miguel Reale, Homero Silveira, Candido, Mota Filho, Ivan Lins, Haroldo de Campos, Dante Milano, Alceu Amoroso Lima e Edoardo Bizarri.

Campos afirma que seu texto busca versar sobre Dante como um criador de formas, um poeta-inventor, um homem que pesquisou a linguagem de forma incansável, transformando-se assim em um poeta de vanguarda.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

É um livro básico para quem deseja conhecer mais sobre a literatura brasileira. Nele o autor parte da teoria que nossa literatura surgiu de um ramo da literatura portuguesa, por isso ter ela surgido já em um estágio bastante avançado em relação a uma literatura matriz.

CARPEAUX, Otto Maria. Meu Dante. In: BIZZARRI, E. (Org.). **O meu Dante**. Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, São Paulo, 1965. Caderno n. 5 Contribuições e depoimentos:

Henriqueta Lisboa, Otto Maria Carpeaux, Miguel Reale, Homero Silveira, Candido, Mota Filho, Ivan Lins, Haroldo de Campos, Dante Milano, Alceu Amoroso Lima e Edoardo Bizarri.

Neste artigo, Carpeaux identifica a leitura que faz de Dante como algo pessoal, só possível de ser descrita por aqueles que a experimentam.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

É um fascículo que busca apresentar resumidamente a trajetória dos estudos comparados de literatura e quais as contribuições que a teoria literária tem dado para a análise comparativa.

CARVALHO, Vinícius Mariano de. Religião e literatura: algumas inter-relações possíveis. **Numem**, Juiz de Fora, v. 41, n. 1, p. 35-59, 2001.

O artigo em questão se propõe, a partir de textos de filosofia, teoria literária, crítica cultural e fenomenologia, a criar uma moldura analítica que possibilite a leitura religiosa de obras literárias, especificamente a poesia.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Cassirer nos apresenta uma análise sucinta, mas bem completa, da pesquisa recente na área das conexões entre linguagem e mito.

CESERANI, Remo; DE FEDERICIS, Lidia. **Il materiale e l'immaginario**. Torino: Loescher, 1995.

Obra em cinco fascículos. Cada fascículo é dividido em duas partes: um manual de história literária e um laboratório para análise dos textos e a discussão crítica. O volume 1 apresenta: *Dall'alto medioevo alla società urbana. Dalle origini al trecento*. O volume 2: *La società signorile – Quattrocento e Cinquecento*. O terceiro: *L'anticoregime, riforme, rivoluzioni – Cinquecento, Seicento e Settecento*. Volume 4: *Società e cultura della borghesia in ascesa. Ottocento*. Eo quinto: *La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze de cultura. Novecento*.

CERESKO, Anthony Raymond. **Introdução ao Antigo Testamento numa perspectiva libertadora**. São Paulo: Paulus, 1996.

Livro de referência para quem quer iniciar seus estudos do *Antigo Testamento*. São duas suas características mais importantes: a primeira, o estudo sociológico apurado das duas últimas décadas do *Antigo Testamento*; e, a segunda, a forma extremamente didática de estruturação do texto que, não deixando de oferecer muitas informações, não sobrecarrega o leitor.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. Tradução e adaptação de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

Com ilustrações de Gustave Doré, a tradução e adaptação de Ferreira Gullar para o livro considerado o melhor de todos os tempos, além de tornar a leitura muito mais acessível, será provavelmente de grande deleite a seus leitores, que poderão acompanhar as aventuras do cavaleiro sonhador.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

É um dicionário que procura descrever relações de imagens, idéias, crenças e emoções que são evocadas por mais de 1200 palavras susceptíveis de interpretações simbólicas.

CHIAVENATO, Júlio José. **Religião: da origem à ideologia**. São Paulo: FUNPEC, 2006.

O livro faz uma viagem no tempo buscando as origens das grandes religiões. O autor ainda apresenta uma análise comparativa entre os conceitos de religião, ciência, filosofia, economia e política. O texto é claro e crítico e traz uma grande contribuição para o estudo das religiões e das religiosidades.

CONRADO, Iris Selene. Tempo e narrativa: um estudo dos escritos de Walter Benjamin sobre o romance. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, Maringá, v. 28, nº1, p. 47-54, 2006. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/181/131>>. Acesso em: 27 mar. 2009.

Este artigo buscou identificar, tendo como base as idéias de Walter Benjamin, as relações entre arte e história, produção literária e tradição.

CORACINI, Maria José Rodrigues Faria. O fenômeno da intertextualidade e o discurso científico. **Fragments**: revista de língua e literatura estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 107-136, 1993.

Este artigo pretende analisar a intertextualidade dentro do discurso científico. O objetivo da autora é desmitificar o conceito de objetividade que, geralmente, é atribuído à intertextualidade em relação ao discurso científico.

CORRÊA-PINTO, Maria da Conceição. Apresentação. In: BARCELLOS, José Carlos. **O drama da salvação: espaço autobiográfico e experiência cristã em Julien Green**. Juiz de Fora: Subiaco, 2008.

Corrêa-Pinto, nesta apresentação, coloca em destaque as escolhas intelectuais de Barcellos, partindo do escritor Julien Green, e fala sobre o livro como sendo fruto de uma pesquisa acurada. O texto, além de apresentar o conteúdo do livro, é uma homenagem a José Carlos Barcellos, que faleceu logo após tê-lo concluído.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

É uma obra básica para aqueles que querem conhecer os princípios fundamentais do estudo da literatura. É um manual escrito em linguagem clara, simples e didática. Segundo o autor, “é um resumo de teorias sobre os pontos fundamentais do estudo da Literatura, em nível bastante elementar, mas procurando ser informativo e, ao mesmo, tempo, tentando orientar o estudante no intrincado dos problemas, sem, todavia, acumulá-lo com excessos doutrinários.”

COUTINHO, Eduardo F. Do uno ao divino: breve histórico crítico do comparativismo. **Organon**, Porto Alegre, n. 4, v. 10, 1996, p. 25-34.

Como o próprio título esclarece, o artigo busca refletir a respeito das origens do comparativismo e sua trajetória histórica.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, v. 8, p. 41-58, jul. 2006.

Neste artigo, o autor apresenta, resumidamente, um pouco da história e da evolução dos conceitos e estudos da Literatura Comparada.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

O volume em questão apresenta textos fundadores da disciplina de Literatura Comparada que procuram fazer com que estudantes e professores passem a compreender a disciplina e sua história de evolução. São textos de várias origens e orientações, mas que se voltam a um interesse comum: resgatar a trajetória da disciplina através de seu período de consolidação e afirmação.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e Idade Média latina**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

Livro muito famoso e conhecido no Brasil por aqueles que estudam a obra de Dante Alighieri. O autor nos relata que este volume surgiu da vontade de servir à compreensão da tradição ocidental, documentada através da literatura.

DA TODI, Iacopone. **Laude**. A cura di Bari: Laterza & Figli, 1974. Disponível em: <www.classicitaliani.it/ducento/Iacopo02.pdf>. Acesso em: 28 out. 2008.

Os versos de Iacopone da Todi são marcantes em relação à literatura religiosa italiana, no *ducento*. Seus versos tem por tema, principalmente, o sofrimento da alma diante da natureza pecaminosa do homem.

DALL'ALBA, Eduardo. **Drummond**: a construção do enigma. Porto Alegre: EDUCS, 1998.

O livro em questão faz parte da dissertação de mestrado do autor e traz à baila questões que muitas vezes nos intrigam quando estudamos literatura como, por exemplo:

como é possível construir um poema tendo outro por base? Como decidir ser um autor clássico ou não? É mesmo toda literatura escrita o resultado de leituras pré-realizadas? É um livro que procura nos auxiliar a entender melhor o poema em sua construção literária e suas relações entre si.

DALL'ALBA, Eduardo. **Drummond, leitor de Dante**. Caxias do Sul: EDUCS, 1996.

Livro composto pelos capítulos da primeira parte da dissertação de mestrado do autor e que tratam da questão das relações intertextuais, principalmente as que unem Drummond a Dante.

DANTE ALIGHIERI. **A Divina Comédia**. Trad. intr. e notas de Cristiano Martins. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1976.

Segundo alguns críticos, esta seria uma tradução fiel e harmoniosa da obra dantesca em questão. Nela, o tradutor procurou conservar-se fiel ao ritmo, à expressão e ao metro, quando possível.

DANTE ALIGHIERI. **La Divina Commedia**. A cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio. Torino: Garzanti, 1988.

Esta é uma edição escolar da *Divina Comédia* que demorou dez anos para ser elaborada. Foi pensada para ter comentários críticos e exegéticos mais simplificados, que permitissem uma relação com o texto muito mais articulada e documentada.

DANTE ALIGHIERI. **Obras completas**. São Paulo: Ed. das Américas, s.d. 10 v. Contendo o texto original e a tradução em prosa para o português.

Edição e tradução organizadas por Mons. Joaquim Pinto de Campos e outros integrantes do clero que tinham por objetivo apresentar o obra dantesca ao público que não tinha acesso ao italiano.

DANTE ALIGHIERI. **Tutte le opere**. Roma: Newton, 1993.

É um volume que traz, além da *Divina Comédia*, todos os outros textos que fazem parte da produção dantesca: *Vita Nuova*, *Rime*, *Convivio*, *De vulgari eloquentia*, *Monarchia*, *Egloghe*, *Epistole* e *Quaestio de acqua et de terra*. A introdução é de Ítalo Borzi e os comentários são de: Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro.

DE BELLIS, Luigi. **Dante: autore e personaggio**. Disponível em: <http://digilander.libero.it/letteratura/lette_ita/dante/personaggio.htm>. Acesso em: 12 dez. 2009.

Artigo no qual o autor apresenta algumas reflexões sobre a clássica divisão de Dante em narrador/personagem/autor, no poema da *Divina Comédia*.

DE SANCTIS, Francesco. **Storia della letteratura italiana**. Milano: Laterza, 1978. v. 1.

Esta é uma obra que se diferencia das outras histórias da literatura porque nos apresenta não só a história da literatura mas também a história da vida moral do povo italiano.

DELALANDE, Arnaud. **A armadilha de Dante**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Livro de suspense no qual Dante e a *Divina Comédia* são a chave para a solução do mistério, que envolve a cidade de Veneza.

DELUMEAU, Jean. **O que sobrou do Paraíso?** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

É o volume final da pesquisa realizada pelo autor por quase 25 anos e que tem como precedentes os volumes: *O jardim das delícias* e *Mil anos de felicidade*. Seu objetivo foi o de estudar um dos maiores sonhos do inconsciente coletivo do homem ocidental: o paraíso, ou seja, a crença em um além eterno. O autor explica como foi construída a Jerusalém celeste e como a visão do além inspirou tantos artistas ao longo da história.

DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni (Org.). **A Religião**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

Este volume apresenta artigos de vários dos pensadores mais em evidência hoje na Europa, que debatem sobre religião durante um evento realizado em Capri.

DIAS, Zwinglio Mota. Desvelando Deus nos entremeios da vida. **Revista Teológica Londrinense**, Londrina, n. 2, p. 25-38, 2001.

O autor, com este artigo, teve a intenção de mostrar as relações prováveis entre religião e literatura, principalmente ao apresentar a literatura como uma possibilidade de dar voz aos oprimidos socialmente.

DISTANTE, Carmelo. Prefácio. In: DANTE ALIGHIERI. **A Divina Comédia**. São Paulo: Editora 34, 1999.

O professor Distante apresenta a tradução bilíngüe, feita por Ítalo Eugênio Mauro, dando à obra o destaque que ela merece dentro da literatura ocidental e ressaltando o valor do trabalho realizado pelo tradutor.

DRONKE, Peter. **Dante e le tradizioni latine medievali**. Bologna: Il Mulino, 1990.

O objetivo deste livro é delinear e ilustrar uma variedade de maneiras através das quais as tradições latinas medievais podem nos ajudar a compreender a *Divina Comédia*.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

Este é um livro que procura apresentar uma história das teorias estéticas, elaboradas pela cultura da Idade Média latina, dos séculos VI a XV de nossa era.

ELKINS, David N. **Além da religião**. São Paulo: Pensamento, 1998.

O autor busca, com essa obra, descrever a espiritualidade como um fenômeno universal e que está à disposição de qualquer pessoa, seja ela religiosa ou não. Na primeira parte do livro, é definido o que são: espiritualidade, alma e sagrado; em termos não-religiosos. Na segunda, são descritos oito caminhos alternativos para o sagrado, além de serem apontadas formas de se desenvolver uma vida de paixão e profundidade espiritual.

FALLANI, Giovanni. **L'esperienza teologica di Dante**. Lecce: Milella, 1976.

O autor, neste volume, quis apresentar a grandiosidade e a importância da vida cultural italiana na época de Dante, e no século que a precedeu.

FERRAZ, Salma. A esfinge pejada de mistérios: travessias e travessuras de Judas. **Estudos da Religião**, São Bernardo do Campo, ano 20, dez. 2006. p. 235-256.

O artigo em questão tem por objetivo apresentar a possível trajetória da personagem de Judas e sua incursão pela ficção.

FERRAZ, Salma. Teopoética: os estudos literários sobre Deus. **Diário Catarinense**, Florianópolis, 27 set 2003. DC Cultura, p. 13-15.

O texto em questão é uma entrevista que procura esclarecer questões fundamentais sobre a Teopoética, ou seja: o que ela estuda, de onde vem o conceito, quem seriam os autores estudados por ela e outros.

FERRUCCI, Franco. **Dante: lo stupore e l'ordine**. Napoli: Liguori, 2007.

O livro explora os momentos mais intensos do gênio criativo de Dante, desde *Vita Nuova*, com seu estetismo trágico, passando pelo *Convivio*, e chegando a seu maior poema e suas representações paradoxais do desejo humano e divino.

FILOSOFANTE. Disponível em: <http://www.filosofante.org/filosofante/?mostra=pag_db&gid=22&pid=2&label=filosofante.org>. Acesso em: 28 out. 2008.

Site que tem por temática a teologia e a filosofia tomista, e suas implicações nas teorias filosóficas e teológicas conhecidas por nós até hoje.

FRACCHIOLLA, A. **Beatriz: figura salvífica na Vida Nova**. 2010. 127 f., Dissertação (Mestrado em Teoria Literária - Filosofia e Ciência da Literatura)- Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

Dissertação de mestrado que tem por temática a figura de Beatriz como preanúncio da salvação do poeta, Dante Alighieri.

FRANCO JUNIOR, H. **As utopias medievais**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

O autor, neste volume, analisa quais as utopias que mais tiveram ressonância entre os séculos V e XV na Europa cristã. São elas: a utopia da abundância, a utopia da justiça, a utopia do sexo e a utopia-matriz.

FRYE, Northrop. **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. Tradução e posfácio Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

O volume procura apresentar o ponto de vista de um crítico literário diante do texto bíblico. Frye diz ser este trabalho fruto de seu encontro pessoal com as escrituras sagradas, que se refletiria na apresentação da narrativa e da imagética bíblicas. O autor busca ainda analisar o estilo e a construção dos mitos bíblicos. Frye, ao analisar a *Bíblia* desse ponto de vista, estabelece relação com mitologias de outros povos e comenta a influência deste grande livro na política, nas artes, na moral, na cultura e ideologias das sociedades contemporâneas.

GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. **O livro das religiões**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2004.

O livro em questão se propõe a investigar todas as formas de manifestações religiosas, descrevendo suas diferenças e semelhanças. Além disso, também são apresentados pontos de vista daqueles que se classificam como sem religião como, por exemplo, ateus, agnósticos, materialistas, etc. É um livro dirigido a um público amplo e não só a pesquisadores do assunto.

GALIMBERTI, Umberto. **Rastros do Sagrado**. Trad. Euclides L. Calloni. São Paulo: Paulus, 2003.

O autor, neste volume, reúne uma série de artigos publicados em periódicos italianos e que discutem a respeito da religião, sobretudo do cristianismo, no contexto atual.

GASPARI, Silvana de. Teologia e literatura em *O Código da Vinci* de Dan Brown. **Revista de Difusão Cultural**, Blumenau, ano 7, maio/ago. 2005.

Com este artigo, a autora pretendeu apresentar o livro de Dan Brown como literatura de entretenimento e não como um livro que contestasse a verdade histórica e religiosa, divulgada pela igreja, sobre Jesus. Para isso foi utilizado o referencial teórico da Teopoética.

GRIGORI. Disponível em: <<http://it.wikipedia.org/wiki/Grigori>>. Acesso em: 20 nov. 2009.

Apesar de conhecer a fama de pouca credibilidade conferida ao site da Wikipédia, foi onde encontrei a melhor definição em relação aos grigori e onde mais informações foram dadas, citando inclusive o Livro de Enoch e muitos outros títulos da literatura apócrifa, que

tem como personagens os grigori. Além disso, há também uma referência da relação entre os grigori e os mitos de bruxaria italianos.

HAMMER, Charles the. **Apostolado Veritatis Splendor**: os “Apócrifos” na *Bíblia* KJV e o Argumento de “Geneva”. Disponível em: < <http://www.veritatis.com.br/article/3057>>. Acesso em: 02 dez. 2009.

Artigo que apresenta a polêmica que permeou a edição da *Bíblia* do Rei Thiago e a inclusão dos textos apócrifos no livro.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Dicionário Aurélio**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Dicionário de maior divulgação no Brasil e material imprescindível para quem produz textos acadêmicos.

HOMERO. **Odisséia**. Disponível em: <www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em: 5 out. 2008.

Um dos maiores clássicos da literatura grega, que tem Ulisses como herói.

IL LIBRO della scalla di Maometto. Traduzione di Roberto Rossi Testa. Milano: Mondadori, 1999.

É um texto fundamental para o conhecimento do islamismo e seu mundo. Sob a orientação do anjo Gabriel, Maomé visita os céus do Paraíso e as terras do Inferno e recebe o Corão das mãos de Deus. Ao final da viagem, ele volta para casa com o intuito de narrar o que viu aos homens, que deveriam escrever o livro sagrado do islamismo.

JUNKES, Lauro. **Autoridade e escritura**. Florianópolis: ACL, Ed. da UFSC, 1997.

Lauro Junkes, com este livro, buscou considerar o autor em “suas relações com a obra”. A temática é apresentada de forma didática e clara, o que faz da leitura prazerosa.

KRISTEVA, Julia. **Bisogno di credere**: un punto di vista laico. Roma: Donzelli, 2007.

Este livro surgiu de uma circunstância pública singular, ou seja, de uma conferência proferida ao arcebispo de Paris e colocada em tom de diálogo entre olhar leigo e cristão a respeito do crer. O livro é ainda um convite ao diálogo entre várias culturas, fundamentado sobre um sentimento humanístico de esperança.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

O livro em questão busca responder a algumas questões básicas em relação ao texto como: quais as leis que regem seu funcionamento? Qual seu lugar dentre a multiplicidade das

práticas significantes? A autora nos apresenta ainda um resumo das últimas conquistas na área da análise da significação.

KRYSINSKI, Wladimir. Discurso de viagem e senso de alteridade. **Organon**, Porto Alegre, v. 17, n. 34, p. 21-44, 2003. Edição Visagens da Viagem.

Neste artigo, Krysinski apresenta a viagem como um dos arquétipos mais produtivos da literatura e também imprescindível para a história, a mitologia e a etnografia, já que ela condiciona as formas simbólicas existentes entre o narrador/viajante.

KUSCHEL, Karl-Josef. **Os escritores e as escrituras: retratos teológicos literários**. São Paulo: Loyola, 1999.

O livro de Kuschel é referência inicial para quem deseja entender um pouco mais sobre Teopoética. Neste volume, o autor tem como princípio deixar falar os autores (Thomas Mann, Franz Kafka, Hermann Hesse e Rainer Maria Rilke) com seus discursos literários, para depois se posicionar enquanto teólogo, construindo assim o referencial teórico no qual se baseia a Teopoética.

LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C. **Dizionario dell'Occidente Medievale**. Vicenza: Giulio Einaudi, 2003.

É um dicionário que visa não só fornecer informações, mas também dar conta do constante desenvolvimento de uma disciplina – a história medieval – falar sobre as hipóteses dos pesquisadores, lhes assinalarem os debates, revelando as imagens de uma história.

LE GOFF, J. **As raízes medievais da Europa**. Petrópolis: Vozes, 2007.

Com este livro, a historiador procura apresentar elementos que foram retomados da Idade Média e que refletem diretamente na direção tomada pelas nações européias atualmente.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 4. edição. São Paulo: Ática, 1989.

Neste pequeno manual o leitor encontra uma exposição didática e clara sobre o foco narrativo como recurso artístico.

LEONI, Giulio. **I delitti della Medusa**. Roma: Electa, 2000.

Romance de Leoni ainda inédito no Brasil. Neste romance policial histórico, encontramos Dante Alighieri como um detetive excepcional, que tenta descobrir quem é o idealizador de um grande complô que se ambienta na Florença de 1300. É o primeiro romance da tríade que se completa com: *Os crimes do mosaico* e *Os crimes da luz*.

LEONI, Giulio. **Os crimes do mosaico**. São Paulo: Planeta, 2006.

Dante, nesta narrativa policial, atua como detetive e tenta descobrir quem é o autor de uma série de crimes cometidos na Florença de 1300.

LEONI, Giulio. **Os crimes da luz**. São Paulo: Planeta, 2007.

É um romance policial, no qual Dante Alighieri se apresenta para solucionar mais um caso intrigante, ambientado na Florença de 1300. O protagonista é chamado para descobrir de onde veio uma galé, encontrada encalhada nos pântanos do Arno, e com centenas de cadáveres a bordo.

LEWIS, Richard Warrington Baldwin. **Dante**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro, Objetiva, 2002.

Neste livro, o autor apresenta ao leitor um Dante menino. Fala sobre seu primeiro encontro com Beatriz, sobre o surgimento do poeta lírico, voltado para temas de amor e morte, sobre o mestre da narrativa dramática e da alegoria, bem como da busca pela Verdade final através da *Divina Comédia*.

LINS, Ivan. Dante e o positivismo. In: BIZZARRI, Edoardo (Org.). **O meu Dante**. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1965. p. 67-83. Caderno n. 5. Contribuições e depoimentos: Henriqueta Lisboa, Otto Maria Carpeaux, Miguel Reale, Homero Silveira, Candido, Mota Filho, Ivan Lins, Haroldo de Campos, Dante Milano, Alceu Amoroso Lima e Edoardo Bizarri.

O autor diz ter conhecido Dante ainda quando era muito jovem e ter feito esse contato através do positivismo. Durante sua exposição Lins, deixa claro o valor que o poeta teve em sua vida e o coloca como alguém que recuperou para a Itália seu império.

LISBOA, Henriqueta. O meu Dante. In: BIZZARRI, Edoardo (Org.). **O meu Dante**. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1965. p. 67-83. Caderno n. 5. Contribuições e depoimentos: Henriqueta Lisboa, Otto Maria Carpeaux, Miguel Reale, Homero Silveira, Candido, Mota Filho, Ivan Lins, Haroldo de Campos, Dante Milano, Alceu Amoroso Lima e Edoardo Bizarri.

A autora diz procurar, no mural literário construído, através da *Divina Comédia*, o seu Dante. Sua visão se concentra principalmente sobre alguns versos do *Purgatório*, eleitos por ela como os mais significantes.

LUPERINI, R. Presentazione dell'opera. In: DANTE ALIGHIERI. **La Divina Commedia**. Siena: Le Monnier, 1989.

Como esta é uma edição que tem por objetivo ser mais didática, a apresentação da obra, feita por Luperini, procura descrever elementos que se fazem essenciais para a leitura e compreensão da obra, como: bibliografia de Dante, a sociedade na qual está inserido, a língua utilizada por ele, entre outros elementos de também grande relevância.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. Método de pesquisa em ciências da religião: revisando paradigmas **Estudos de Religião**, São Bernardo do Campo, v. 11, n. 13, p. 9-24, 1997. Caderno Teologia e Literatura.

Este caderno em especial apresenta algumas monografias de alunos de mestrado do Curso de Pós-Graduação em Ciências da RELIGIÃO da UMESP e que se ocupam do diálogo entre teologia e literatura. Há uma introdução do organizador, Antônio C. Magalhães, sobre a atual situação do tema e depois são apresentados os artigos.

MAGALHÃES, Antonio. **Deus no espelho das palavras**. São Paulo: Paulinas, 2000.

Esta é a obra inaugural da coleção Literatura e Religião. Aqui, o autor procura estabelecer o diálogo entre teologia e narrativa literária para que isto nos ajude a interpretar o mistério e o sentido principal da vida: “a imagem de Deus encontrada no espelho das palavras.”

MANZATTO, Antonio. **Teologia e literatura**. São Paulo: Loyola, 1994.

Este é um estudo baseado na obra de Jorge Amado e divide-se em três partes: a primeira estabelece condições para aproximar teologia e literatura; a segunda apresenta a obra de Jorge Amado, com ênfase para o romance *Tenda dos milagres*; a terceira desenvolve questões teológicas que aparecem com maior intensidade na segunda parte.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Tradução de Antonio Caruccio-Caporale. Porto Alegre: L&PM, 1998.

O Príncipe é o livro no qual o filósofo Maquiavel expõe sua grande teoria política.

MARCHIONNI, Antonio. Beatriz, figura da teologia no paraíso de Dante. **Religião e Cultura**, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 89-107, jul./dez. 2004.

Como o próprio título do artigo especifica, o artigo de Marchionni tem por objetivo apresentar a personagem de Beatriz como figura teológica no Paraíso dantesco.

MAY, Rollo. **A procura do mito**. São Paulo: Manole, 1993.

O livro procura apresentar os mitos mais recorrentes no consciente e no inconsciente das pessoas do ocidente contemporâneo. Os mitos apresentados aqui são baseados em histórias surgidas durante sessões de psicoterapia, posto que seu escritor é psicanalista clínico.

MEIRELES, Cecília. **Crônicas de viagem I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

O volume traz uma série de crônicas através das quais a autora busca refletir suas impressões sobre as civilizações e culturas, com as quais ela teve contato, através das várias viagens que realizou, não só pelo Brasil, mas também pelo exterior.

MENON, Mauricio César. O diabo: um personagem multifacetado. **Língua&Letras**, Cascavel, 2008. Número especial. ISSN: 1517-7238. Disponível em: < <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/1318/1071>>. Acesso em: 09 out. 2008.

O presente artigo tem por objetivo analisar algumas das presenças do Diabo na literatura, procurando evidenciar como é atribuída uma imagem a uma figura que, geralmente, nos é apresentada sem rosto.

MESSADIÉ, Gerald. **História geral de Deus**: da Antiguidade à Época Contemporânea. Trad. Sophie P. Vinga. Portugal: Europa-América, 2001.

O autor se propõe a contar o itinerário percorrido pelos deuses que se foram sucedendo ao longo da história, desde os primórdios neolíticos até as representações monoteístas da atualidade.

MILANO, Dante. O meu Dante. In: BIZZARRI, Edordo (Org.). **O meu Dante**. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1965. p. 67-83. Caderno n. 5. Contribuições e depoimentos: Henriqueta Lisboa, Otto Maria Carpeaux, Miguel Reale, Homero Silveira, Candido, Mota Filho, Ivan Lins, Haroldo de Campos, Dante Milano, Alceu Amoroso Lima e Edoardo Bizarri.

Dante Milano, neste seu artigo, nos relata sua experiência pessoal a partir da leitura da *Divina Comédia* de Dante Alighieri.

MILES, Jack. **Deus uma Biografia**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

O autor, jornalista e doutor em línguas do Oriente Próximo, publicou este livro em 1995. O que ele pretende é falar sobre Deus como a personagem principal do maior best-seller de todos os tempos que é, em sua opinião, a *Bíblia*. Sua discussão se baseia na construção de Deus enquanto personagem e não em sua existência ou não.

MILTON, John. **Paraíso Perdido**. Tradução Antonio José de Lima Leitão. Disponível em: < <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/paraisoperdido.html>>. Acesso em: 9 out. 2008.

O poema de Milton descreve a queda do homem, a partir da tentação de Satanás sobre Adão e Eva, e a conseqüente expulsão do homem do Paraíso terrestre.

MITCHELL, W. J. T. Representations. In: LENTRICCHIA, F. et al. **Critical terms for literary study**. Chicago: University of Chicago Press, 1990. cap. 1.

O texto de maior relevância para esta pesquisa, que se encontra incluído neste fascículo, foi “Representations”, o qual nos esclarece a respeito da definição do termo representação dentro da crítica literária.

MOTA FILHO, Candido. Dante vivo e convivido. In: BIZZARRI, Edoardo. (Org.). **O meu Dante**. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1965. p. 67-83. Caderno n. 5. Contribuições e depoimentos: Henriqueta Lisboa, Otto Maria Carpeaux, Miguel Reale, Homero Silveira, Candido, Mota Filho, Ivan Lins, Haroldo de Campos, Dante Milano, Alceu Amoroso Lima e Edoardo Bizarri.

Formado em Direito, o autor deste ensaio diz ter encontrado em Dante, conhecido por ele já na infância, quando brincava na biblioteca do pai, conceitos que lhe valeram por toda a vida e que lhe serviram de parâmetro principalmente quando ele precisou encontrar a razão entre as partes litigantes.

MUÑOZ CROVETO, Sônia Maribel. **A sinfonia do sagrado em Castro Alves: (Deus, Eros e Mãe em *Os escravos*)**. 2007. 189 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

O trabalho apresenta uma leitura intertextual entre *Os escravos*, de Castro Alves e a *Bíblia*. O objetivo é demonstrar como o texto poético proposto se arquiteta a partir da desconstrução e reconstrução de textos bíblicos.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 11 out. 2008.

Artigo que nos apresenta a situação de censura na qual vivia a música popular no Brasil, durante o tempo que vigorou a ditadura militar.

NARDI, Bruno. **Dante e la cultura medievale: nuovi saggi di filosofia dantesca**. Bari: Laterza, 1942.

Nardi foi um dantista e historiador da filosofia que escreveu praticamente toda sua obra em torno de dois grandes temas: o desenvolvimento do aristotelismo na Idade Média e no Renascimento e o mundo filosófico de Dante.

NASCIMENTO, Carlos Arthur. **O que é filosofia medieval**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

O fascículo em questão procura quebrar o preconceito de que a Idade Média é a idade das trevas, mostrando que o pensamento da época é tão rico quanto o da Grécia antiga ou do mundo moderno.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Foi o primeiro livro escrito por Nietzsche e publicado em 1872. Nesta obra o autor exalta a ópera de Wagner e atribui a ela o papel de renovadora do espírito alemão.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 1997.

A autora, neste volume, trata de conceitos como influência, imitação e originalidade, além de apresentar as principais teorias que contribuíram para o desenvolvimento da Literatura Comparada.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo de; ALMEIDA, Custódio Luis Silva de. **O Deus dos filósofos modernos**. Petrópolis: Vozes, 2003.

Os organizadores do livro o estruturaram da seguinte forma: a primeira parte é uma introdução histórico-sistemática ao tema e a segunda apresenta a questão de Deus na filosofia moderna.

OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. O polissistema literário identificado por Even-Zohar. **Organon**, Porto Alegre, v. 10, n. 24, p. 67-74, 1996.

Neste artigo, Oliveira apresenta, em linhas gerais, o pensamento de Even-Zohar a respeito das estruturas literárias e a literatura canônica e não canônica.

O NOVO catecismo: a fé para adultos. São Paulo: Edições Loyola, 1976.

O livro em questão trata de temas como: instrução religiosa, a Igreja Católica, catequese, fé, teologia dogmática cristã, entre outros.

POËTA. Disponível em: <<http://www.etimo.it/?term=poeta&find=Cerca>>. Acesso em: 16 dez. 2009.

PROPHÈTA. Disponível em: <<http://www.etimo.it/?term=poeta&find=Cerca>>. Acesso em: 16 dez. 2009.

É um dicionário etimológico online.

STO. TOMÁS/Dante. São Paulo: Nova Cultura, 1988. (Os Pensadores).

Coleção editada pela nova cultural que traz a síntese do pensamento e da obra de grandes autores da história mundial. Este fascículo nos apresenta, além de uma introdução com vida e obra, cronologia e bibliografia de ambos os autores, as seguintes obras: de Santo Tomas: *O ente e a essência, Questões discutidas sobre a verdade, Súmula contra os gentios, Compêndio de teologia, Seleção de textos da Suma teológica*; de Dante: *Vida Nova e Monarquia*.

SANTO Anselmo/Abelardo. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os Pensadores)

Volume da coleção Os Pensadores, da editora Nova Cultural, que traz as seguintes obras de Santo Anselmo: *Monológico, Proslógio, A verdade e O gramático*. Além das obras de

Santo Anselmo, há também as seguintes obras de Pedro Abelardo: *Lógica para principiantes* e *A história das minhas calamidades*.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

É um texto clássico do poeta mexicano, que era também crítico literário, e que traz ensaios que procuram explicar sua teorização sobre a literatura.

PEARL, Matthew. **O clube Dante**. São Paulo: Francis, 2005.

O livro conta a história de um grupo de intelectuais que está preparando a primeira tradução americana da *Divina Comédia*. Mas, enquanto eles tentam levar avante seus objetivos, crimes estranhos acontecem e eles têm a tarefa de encontrar o assassino.

PETROCCHI, Giorgio. **Il Paradiso di Dante**. Milano: Rizzoli, 1998.

É um volume que, organizado de forma clara e articulada, busca guiar o leitor no entendimento mais atual da poesia dantesca do *Paraíso*, apresentando não somente o vasto substrato histórico e cultural, mas também as razões formais que fazem deste canto uma leitura estimulante e moderna.

PEREIRA, Rosalie Helena de Souza (Org.). **O islã clássico**: itinerários de uma cultura. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Importante livro que fala a respeito do Islam e da cultura árabe. É uma coletânea de textos de vários autores e pesquisadores do mundo árabe-islâmico. São tratados alguns temas como: língua e poesia, teologia e filosofia, direito e política, filosofia e ciência, mística e presença.

PICCINNI, Gabriella. **Il Medioevo**. Milano: Bruno Mondadori, 2004.

Este manual de história medieval procura ensiná-la, em nível universitário, através de uma linguagem leve, direta e agradável.

PIRANDELLO, Luigi. **Sei personaggi in cerca d'autore**. Torino: Giulio Einaudi, 2005.

Este é o texto teatral de Pirandello mais conhecido. A peça conta a história de um diretor de teatro que se vê às voltas com seis personagens, que criam vida e vão cobrar dele que a trama, na qual eles estão envolvidos, seja terminada.

PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, Ed. da USP, 1982.

O autor, professor da Universidade de Roma, nos apresenta com este livro uma grande contribuição para a bibliografia da Estética Comparada, desenhando um grande painel das escolas de Literatura, Pintura e Arquitetura.

PRESENTAZIONE sulla Bibbia. Disponível em: <web.tiscali.it/sanleonardo/Documenti/Presentazione%20della%20Bibbia.doc>. Acesso em: 24 out. 2008.

Site que apresenta informações básicas sobre a estrutura da *Bíblia* e as tradições que a envolvem.

QUAGLIO. Introduzione alla commedia. In: DANTE ALIGHIERI. **La Divina Commedia**. A cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio. Torino: Garzanti, 1988.

Quaglio, nesta introdução, procura ressaltar principalmente o fato das problemáticas textuais apresentadas pela *Divina Comédia* e apontar para a questão crítica que gira em torno da obra e vem se destacando nos últimos tempos.

RABELO, C.; FURTADO, J.; CASTELLÓN, L. A infância de Jesus. **Istoé**, São Paulo, 10 out. 2007, p. 56-62.

O artigo procura relatar um pouco do que foi a infância de Jesus afirmando que hoje, vários pesquisadores buscam esclarecer mais detalhes sobre esta fase de sua vida que ainda é muito pouco conhecida.

ROST, Leonard. **Introdução aos livros apócrifos e pseudepígrafos do Antigo Testamento e aos manuscritos de Qumran**. São Paulo: Paulus, 2004.

Este livro completa a *Introdução ao Antigo Testamento*, de E. Sellin e G. Fohrer, e procura dar a possibilidade de que se possa conhecer toda uma literatura que surgiu em torno das Sagradas Escrituras, entre os séculos II a. C. e II d. C.

RUSSO, Luigi. Arti liberali. In: ENCICLOPEDIA Italiana Treccani. Roma: Treccani, 1984. 6 v.

Verbetes escritos pelo famoso crítico Luigi Russo que nos explica o que foram as artes liberais, o que estudavam e quais as suas divisões.

SANT ANNA, Jaime dos Reis. **Eusébio de Cesareia....** Disponível em: <http://www.erdos.com.br/imprimi_catalogo.php?id=1524>. Acesso em: 02 dez. 2009.

O Professor Sant'anna faz, neste site, um breve comentário sobre o livro *Apócrifos e pseudo-epígrafos da Bíblia*, no qual ele ressalta a grande importância de se conhecer também os livros não considerados canônicos, quando se deseja estudar o cristianismo e sua influência na cultura ocidental.

SANTOS, João Alves dos. Cristianismo e gnosticismo: uma avaliação de sua incompatibilidade ao ensejo da publicação do “Evangelho de Judas”. **Fides Reformata**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 51-81, 2006. Disponível em: <http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Mantenedora/CPAJ/revista/VOLUME_XI_2006__1/joao.pdf>. Acesso em: 29 out. 2009.

O autor, neste artigo, busca apresentar a influência das correntes gnósticas no movimento cristão primitivo.

SÃO FRANCISCO fala com os céus. Tradução de Fr. José Carlos Corrêa Pedroso. Disponível em: <<http://www.cantodapaz.com.br/blog/2007/07/27/42a-sao-francisco-fala-com-os-ceus/>>. Acesso em: 12 dez. 2008.

Apresentação das obras literárias de São Francisco de Assis.

SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Livro polêmico do escritor Saramago e que tem como protagonista o personagem bíblico Caim, que matou o irmão Abel. Na trama, o protagonista percorre cidades decadentes, palácios e campos de batalha, além de rememorar diversas passagens bíblicas famosas.

SCHREINER, J. **Palavra e mensagem: introdução teológica e crítica aos problemas do AT**. São Paulo: Paulinas, 1978.

Este livro procura ser um manual de introdução ao *Antigo Testamento*. É composto por artigos de jovens biblistas especialistas em cada assunto proposto pela coletânea.

SEGRE, Cesare. **Fuori del mondo: i modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà**. Torino: Giulio Einaudi, 1990.

O livro de Segre apresenta inúmeras representações textuais do além e da alienação mental, como também as infinitas especulações sobre os universos possíveis.

SEGRE, Cesare. **Il viaggio di Dante come esperienza totale**. [S. l.]: [s.n.], 2000. Disponível em: <www.indire.it/lucabas/lkmw_file/leggereDante/Cesare%20Segre>. Acesso em: 09 dez. 2009.

Site que traz o tema apresentado por Cesare Segre durante o III Seminário Dantesco Internacional, realizado em Florença, no ano de 2000.

SPINA, Segismundo. **A cultura literária medieval**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

É um trabalho que procura demonstrar, sucintamente, as diversas manifestações literárias da Idade Média. Em um primeiro momento, são expostas as diversas formas literárias que foram se delineando ao longo da Idade Média. Em um segundo momento, procura-se fazer uma exposição dos temas mais recorrentes da literatura desta época. O livro encerra-se com a apresentação de sinopses cronológicas que buscam inserir a criação literária em um quadro geral da cultura medieval.

STABILE, G. Auctoritas. In: ENCICLOPEDIA Italiana Treccani. Roma: Treccani, 1984. 6 v.

Verbetes no qual o autor expõe a origem e o uso que o termo *auctoritas* teve ao longo do tempo.

SILVERSTEIN, Theodore. **Visiones et revelaciones Sancti Pauli**: una nuova tradizione di testi latini nel Medio Evo (conferenza tenuta nella seduta del 9 maggio 1973). Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1974. (Problemi attuali di scienza e di cultura, 188).

O texto de Silverstein se refere a uma palestra proferida por ele, na Accademia dei Lincei di Roma, em 1973. O pesquisador, durante sua palestra, discorre sobre as dificuldades de se trabalhar com manuscritos antigos pois, entre as várias cópias, encontradas, há ainda que se verificar quais conclusões, principalmente de origem e época de escrita, são verdadeiras ou falsas. Neste texto específico, Silverstein fala do apócrifo *As visões de São Paulo*.

TILLICH, Paul. **Dinâmica da fé**. São Leopoldo: Sinodal, 2002.

O autor nos apresenta um estudo sobre a fé, mostrando ser esta necessária e presente em todos os momentos da história humana. Segundo o teólogo, a fé é um elemento agregador, mas, quando distorcida, pode ser força que desintegra e destrói.

TILLICH, Paul. **Perspectivas da teologia protestante nos séculos XIX e XX**. 3. ed. São Paulo: ASTE, 2004.

O livro é uma compilação das aulas ministradas por Tillich em 1963 com o tema “teologia protestante nos séculos XIX e XX”.

TRICCA, Maria Helena de Oliveira. **Apócrifos I**: os Proscritos da *Bíblia*. São Paulo: Mercury, 1992.

São quatro volumes que apresentam a tradução de vários textos apócrifos tanto do Antigo como do *Novo Testamento*. Cada texto apócrifo é ainda precedido por uma introdução, que procura localizá-lo temporal e espacialmente, dando-nos um pequeno resumo do texto. No volume 1, da coleção Apócrifos - os proscritos da Bíblia, são apresentados vários textos apócrifos com assinaturas famosas como: Enoch, Isaías, Tiago, Tomé. Além de serem apresentados textos que versam sobre a infância de Jesus e sua convivência aqui na terra com outros personagens bíblicos famosos.

TRISMEGISTO, Hermes. **Corpus hermeticum**: discurso de iniciação; a tábua de esmeralda. São Paulo: Hemus, 2001.

Na narrativa, Poimandres teria aparecido a Hermes para mostrar-lhe a verdade sobre a criação do universo.

TUTIKIAN, Jane; SILVA, Vivian Igenes Albertoni da. Viagem para lembrar o esquecimento de um povo ou o desatento abandono de si (um estudo de *Terra Sonâmbula* de Mia Couto). **Organon**, Porto Alegre, v. 17, n. 34, p. 83-100, 2003. Edição Visagens da Viagem

As autoras, neste artigo, expõem brevemente a respeito da importância das experiências de viagem para a literatura e, em um segundo momento, trabalham especificamente com o texto *Terra Sonâmbula* de Mia Couto.

VAREZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2006.

O livro em questão reúne várias biografias de santos, escritas no século XIII, e tinha a intenção de difundir valores morais edificantes e atrair mais fiéis para a Igreja Católica.

VERGER, Jacques. **Homens e saber na Idade Média**. Bauru: EDUSC, 1999.

O livro traz um ensaio de Verger sobre os sistemas de educação da Europa Medieval, obra que se coloca à disposição de educadores, professores e historiadores.

VIRGILIO. **Eneida**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

Obra do famoso poeta latino, mestre e inspirador de Dante Alighieri, que conta, ao longo dos seus doze cantos, as aventuras de seu protagonista, Enéias, sobrevivente da guerra de Tróia e aquele que seria o primeiro ancestral do povo romano.

VISIO Sancti Pauli. Disponível em: <<http://www.classicalitaliani.it/ducento/visiopauli.pdf>>. Acesso em: 07 set. 2008.

Texto parcial do texto apocalíptico *Visão de São Paulo*, na versão em latim e, depois, traduzida para o italiano por Giuseppe Bonghi.

ZILBERMAN, R. *Brás Cubas* viajante. **Organon**, Porto Alegre, v. 17, n. 34, p. 117-131, 2003. Edição Visagens da Viagem.

A pesquisadora analisa em seu texto qual a relação do tema da viagem com a obra de Machado de Assis e seu personagem, Brás Cubas.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA E COMENTADA

AGAMBEN, Giorgio. **L’aperto: l’uomo e l’animale**. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

Qual a verdadeira imagem do homem? Qual será a constituição de nosso pós-histórico: animalidade antropomorfa ou humanidade teromorfa? Agamben, nessa obra, além de procurar responder a questões como estas, pensa no “mistério prático-político” da separação do homem e do animal.

AGAMBEN, Giorgio. **Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale**. Torino: Giulio Einaudi, 2006.

A proposta do autor com este livro é reconstruir quatro capítulos tidos como fundamentais para a cultura européia: a teoria do fantasma na poesia amorosa do *Duecento*, o conceito de melancolia desde os pais da igreja até Freud, a obra de arte diante do domínio econômico e a forma emblemática do *Cinquecento* no nascimento da semiologia.

AICHELE, George. **A Bíblia pós-moderna**. Trad. Barbara Theoto Lambert. São Paulo: Loyola, 2002.

O livro em questão, escrito por um grupo de pesquisadores, procura apresentar, comentando e criticando, sete possíveis estratégias de leitura da *Bíblia*: crítica, retórica, narratológica, crítica da resposta do leitor, crítica ideológica, pós-estruturalismo e crítica psicanalítica.

ALBERIGO, Giuseppe. **Breve storia del Concilio Vaticano II**. Il Mulino: Bologna, 2005.

A obra aqui apresentada procura mostrar os fatos e documentos elaborados durante o Concílio Vaticano II de forma clara e acessível. O desejo do autor é reconstruir a história do Concílio para que se possa reconhecer sua atualidade.

ALCARAZ, Rafael Camorlinga. **O cristo da teologia vs o Cristo da literatura**. Apostila.

O presente artigo trata da definição da imagem de dois Cristos diversos: o da teologia e o da literatura. Como base, para a conceituação do primeiro, o autor se utiliza da doutrina católica e, para o segundo, do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago.

ALETRIA: revista de estudos da literatura. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, jan./dez. 2006.

Este número especificamente tem como tema a intermedialidade, que vem sendo estudada na linha de pesquisa sobre “Literatura e outros Sistemas Semióticos”, do programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários da UFMG.

ANUÁRIO DE LITERATURA: publicação do Curso de pós-graduação em Literatura da UFSC. Florianópolis: [s. n.], n. 10, 2002. 152 p. Disponível em: < <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/issue/view/944/showToc>>. Acesso em: 6 set. 2008.

Revista de temática eclética que tem por concepção divulgar trabalhos, monografias e ensaios de alunos e professores do Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Artigo utilizado: “Hipertexto: que texto é esse?” – de Adair de Aguiar Neitzel, que retoma os conceitos de intertextualidade. Segundo a autora: “todo texto é composto por sedimentações autorais diversas e possui uma predisposição à intertextualidade”.

ANUÁRIO DE LITERATURA: publicação do Curso de pós-graduação em Literatura da UFSC. Florianópolis: [s. n.], n. 6, 1998. 152 p. Disponível em: < <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/issue/view/858>>. Acesso em: 6 set. 2008.

Revista de temática eclética que tem por concepção divulgar trabalhos, monografias e ensaios de alunos e professores do Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Especificamente, o volume em questão apresenta o artigo “O filho do homem... E da mulher: O plurilingüismo do *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago” de Rafael Camorlinga, que interessa diretamente para esta pesquisa por sua temática.

ARIAS, Juan. **Um Deus para 2000**. Petrópolis: Vozes, 1998.

O livro do jornalista Juan Arias fala da experiência atual de um Deus que é amigo dos seres humanos. Um Deus que livra a humanidade do medo e se enamora de todo ser, aceitando a cada um da forma como é.

AUERBACH, E. **Studi su Dante**. Milano: Feltrinelli, 2002.

Esta coletânea contém os ensaios que o autor escreveu desde 1929 até a sua morte. Aqui é definido o conceito de “figura” na cultura tardo-antiga e é reconstruída a relação entre estrutura e poesia na *Divina Comédia*.

BARBLAN, Giovanni. **Dante e la Bibbia**. Firenze: Biblioteca dell’“Archivum Romanicum”, 1986.

Este livro é a compilação dos artigos e crônicas apresentados no Congresso Internacional “*Dante e la Bibbia*”, realizado em Florença, de 26 a 28 de setembro de 1986. É um volume que se junta a outros que trataram e falaram sobre Dante, a *Divina Comédia* e de suas outras obras, mas com muita qualidade.

BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e espiritualidade**. Bauru: Edusc, 2001.

O autor especifica que procurará apresentar três prováveis tipos de relação entre o discurso teológico e o discurso literário: 1) a leitura teológica de uma obra literária; 2) o texto literário como portador de uma autêntica reflexão teológica; 3) os textos literários podendo

apresentar elementos teológicos sem que haja nenhuma reflexão crítica sobre os mesmos. O autor se apropriará mais especificamente da segunda relação para construir seus textos.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Barthes, com esses ensaios, nos remete não à obra de arte especificamente, mas ao desejo de escrever que a motivou, ao desejo da própria linguagem.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Lisboa: Edições 70, 2007.

Os textos reunidos nesse fascículo foram escritos ao longo de dois anos. São reflexões feitas pelo autor sobre os mitos da vida francesa na atualidade. Barthes, no início de seus escritos, entende a palavra mito em seu sentido tradicional, mas logo depois passa a percebê-la como linguagem.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

A maioria dos ensaios aqui apresentados trata da linguagem e da literatura. São textos escritos de 1964 a 1979, sendo que o último foi escrito pelo autor poucos dias antes de sua morte.

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Imaginário, 1998.

A discussão central trazida à tona pelo autor neste fascículo é: o que é a arte segundo a concepção moderna.

BENJAMIN, Walter **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, 1).

Neste livro, Benjamin trata dos mais variados assuntos como: estudos literários, crítica literária, a crise do romance, o teatro épico, entre outros.

BÍBLIA de Estudos de Genebra. São Paulo: Cultura Cristã, 1999.

A nova *Bíblia* de Estudo de Genebra é assim chamada por seguir a tradição da *Bíblia* de Genebra, publicada em 1560.

BLATTCHEN, Edmond. **Nomes de Deuses**: entrevistas a Edmond Blattchen de Hubert Reeves. São Paulo: Ed. da UNESP, 2002.

O presente volume faz parte de uma coleção de volumes que são a transcrição de programas de entrevistas dadas a Edmond Blattchen, na Rádio Televisão Belga. Este fascículo traz a reportagem de Hubert Reeves, astrofísico, humanista e ensaísta canadense, que nos fala dos mais variados temas, inclusive de Deus e da criação.

BLOOM, Harold. **Onde encontrar a sabedoria**. Rio de Janeiro. Objetiva, 2005.

O livro em questão é quase que o relato de uma experiência pessoal através da qual o crítico literário norte-americano tenta encontrar algum significado para a experiência humana.

BLOOM, Harold. **Jesus e Javé: os nomes divinos**. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

Neste livro, o autor, no papel de crítico literário, investiga a personagem ou as personagens Jesus e suas várias personalidades, a partir dos Evangelhos. O mesmo ele faz com Javé que, segundo ele, teria mais em comum com Jesus que com o próprio Deus Pai dos cristãos.

BOCCACCIO, G. **Esposizioni sopra la Commedia di Dante**. A cura di Giorgio Padoan. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1994. 2 v.

Alguns intelectuais de Florença, em junho de 1373, pedem aos *Priori delle Arti* e ao *Confaloniere di Giustizia* que permitam uma leitura pública dos versos dantescos. Para executar tal tarefa é escolhido Giovanni Boccaccio, homem que muito contribuiu para a difusão da *Divina Comédia*. A leitura tem início em 23 de outubro, na igreja de Santo Estevão. A leitura e as lições preparadas por Boccaccio permanecem incompletas, pois o autor teve que abandonar a tarefa por estar muito doente e não conseguir se recuperar, vindo inclusive a falecer. É possível dizer que este seja o primeiro importante trabalho de crítica literária italiana, vinculado à *Divina Comédia*.

BORGES, J. L. **Nueve ensayos dantescos**. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.

Livro no qual o autor expõe os personagens e as passagens que mais lhe causaram impacto na *Divina Comédia*.

BRENNER, Athalya. **Gênesis a partir de uma leitura de gênero**. São Paulo: Paulinas, 2000.

O presente volume faz parte de uma coleção que reúne ensaios, artigos e monografias realizadas por várias correntes e tendências que têm como base o ponto de vista da mulher. A organizadora é uma renomada crítica feminista da *Bíblia Hebraica*. Outros volumes que fazem parte da coleção são: *Cântico dos Cânticos*; *De Êxodo a Deuteronômio*; *Juízes*; *Samuel e Reis*; *Rute*; *Ester*, *Judite e Susana*; *Profetas*; *Literatura Sapiencial*; *A Bíblia Hebraica no Novo Testamento*.

CAMPOS, H. de. **Pedra e Luz na Poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

Volume que reúne algumas traduções e alguns ensaios sobre Dante Alighieri e a literatura italiana entre os séculos XIII e XIV.

CAMPOS, H. de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

O livro nos apresenta ensaios que versam sobre problemas como o da criação e da crítica hoje e a produção textual de vanguarda, propondo novos critérios para o enfoque do fenômeno estético.

CAMPOS, H. de. **Qohélet=O-que-sabe: Eclesiastes: poema sapiencial**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

O próprio Haroldo de Campos ressalta que o livro em questão é um “encontro de poeta”, um poeta que se deixou fascinar pelo idioma hebraico e pela poesia da *Bíblia*. O livro é composto de traduções-ensaios que procuram se utilizar dos recursos da poesia moderna, com o objetivo de resgatar a poeticidade do texto autêntico.

CATECISMO da Igreja Católica. 2. ed. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Paulinas, Loyola, Ave Maria, 1993.

É o Catecismo da Igreja Católica redigido após o Concílio Vaticano II. Traduzido a partir da edição francesa e cotejado com a italiana.

CIÊNCIAS DA RELIGIÃO: história e sociedade. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie: ano 1, n. 1, 2003. ISSN 1678-5274.

Editada pelo Mestrado em Ciências da Religião e a Escola Superior de Teologia do Mackenzie, a revista *Ciências da Religião* apresenta artigos que estejam vinculados ao fenômeno religioso no Brasil. Neste número, o artigo que nos interessa mais diretamente é o de título “Religião e Literatura – reflexões sobre *O Silmarillion*”, de Carlos Caldas.

COMMUNIO: revista internacional de teologia e cultura. Rio de Janeiro: Letra Capital, v. 22, n. 1, 2004.

É uma revista que divulga artigos que tenham como referência a relação entre teologia e cultura. Em destaque neste número o artigo “Teologia do Purgatório” do Pe. Candido Pozzo, sj, p. 111 a 132.

CONTINI, G. **Un’idea di Dante**. Torino: Giulio Einaudi, 1976.

Volume que apresenta todos os ensaios sobre Dante escritos por Contini. São artigos que contribuem para a leitura e entendimento das obras dantescas e nos auxiliam a compreender o verdadeiro valor dos escritos do poeta na atualidade.

CROCE, Benedetto. **La poesia di Dante**. Bari: Gius, Laterza&Figli, 1948.

O objetivo do autor foi nos oferecer uma introdução metodológica para a leitura da *Divina Comédia*. Ao mesmo tempo, o texto funciona como um ensaio para esta leitura, que deverá ser conduzida com simplicidade e livre de preocupações.

CROCE, Benedetto. **Nuovi Saggi Sulla Letteratura Italiana del Seicento**. Napoli: Bibliopolis, 2003. v. 1.

Livro que tem por base a literatura italiana do *Seicento*, mas que expressa de forma brilhante toda a relação de Croce com a literatura de forma geral.

CROCE, Benedetto. **Nuovi Saggi Sulla Letteratura Italiana del Seicento**. Nota al texto e apparato critico. Napoli: Bibliopolis, 2003. v. 2.

Volume que acompanha o volume 1 e traz notas, apontamentos e esclarecimentos sobre as referências e citações feitas por Croce no número anterior.

DANTE ALIGHIERI. **A Divina Comédia**. São Paulo: Editora 34, 1999. 3 v.

Coleção bilingue em três volumes que apresenta lado a lado a tradução, que buscou preservar a estrutura poética e a rima originais, e o verso correspondente no italiano original. Apresentação de Carmelo Distante.

DANTE ALIGHIERI. **La Divina Commedia**. Siena: Le Monnier, 1989.

Esta é uma antologia que pretende ser mais simples, ou melhor, mais acessível a estudantes e estrangeiros que queiram ler a *Divina Comédia*. Os comentários em relação ao texto foram enriquecidos com alguns quadros que se referem à situação histórico-cultural da época e por algumas leituras críticas.

DANTE ALIGHIERI. **La Divina Commedia**. Roma: Biblioteca Economica Newton, 2006.

Edição integral da *Divina Comédia*, que traz uma introdução de Italo Borzi e organização e comentários de Giovanni Fallani e Silvio Zennaro.

DANTE ALIGHIERI. **La Divina Commedia**. A cura di Natalino Sapegno. Firenze: La Nuova Italia, 1990. 3 v.

Nesta edição da *Divina Comédia*, comentada por Natalino Sapegno, o autor pretendeu fazer um trabalho diversificado de tantos outros que já o fizeram. É uma edição que tem caráter escolar e que busca ser rigorosamente crítica.

DE SANCTIS, F. **Ensaio crítico**. Tradução, prefácio e notas de Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

O presente volume apresenta ensaios do autor que vão de Dante a Petrarca, de Ariosto a Maquiavel, além de outros tantos autores. É na tradição filológica e humanística que se baseou a crítica de De Sanctis.

DIAS, Mauricio Santana. Dante no espelho de Nemrod: língua e exílio na *Divina Comédia*. **Revista de Italianística**, São Paulo, v. 10-11, p. 11-21, 2005.

Este é um artigo que tem por objetivo acompanhar as referências que Dante faz, na *Divina Comédia*, a Nemrod, personagem a quem é atribuída a tarefa de construir a Torre de Babel, e a relação ambígua existente entre eles.

DIZIONARIO Bompiani delle opere e dei personaggi. Milano. Bompiani, 2005. 10 v.

São dez volumes, organizados em ordem alfabética, que se referem às maiores obras da poesia, da narrativa, do teatro, da filosofia, da história, da música, das ciências e das artes mundiais, procurando dar um enfoque na integração e na socialização indispensáveis aos leitores de hoje.

DIZIONARIO di storia, letteratura, arte, musica: miti e personaggi del mondo classico. Milano: Bruno Mondadori, 1987.

É um dicionário que apresenta os seres mitológicos e históricos do mundo grego-romano, que influenciaram a cultura antiga e tardo-antiga. O aspecto mais inovador da obra está no fato de encontrarmos para cada personagem todas as referências da sua recepção na literatura, na arte e na música, da antiguidade até hoje.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Livro que reúne alguns dos maiores nomes atuantes nas áreas de filosofia, teoria e crítica literária da atualidade. Três artigos são de Umberto Eco e formam o núcleo central deste fascículo, no qual o autor discute sua teoria sobre a “intenção da obra”.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

Coleção de ensaios do autor que versa sobre os mais variados temas. Mas é na metáfora do espelho que muitos temas, desenvolvidos aqui, se baseiam, como, por exemplo, o signo, a representação, a ilusão, a imagem.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das idéias religiosas, t. 2**. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1979.

Nesta obra, o autor empreende, ao mesmo tempo, uma cronologia das manifestações do sagrado e uma análise dos momentos criadores das diferentes tradições religiosas.

ELIOT, Thomas Stearns. Dante. In: _____. **Ensaaios**. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

Este volume, além de nos apresentar a introdução de Ivan Junqueira sobre Eliot ensaísta, ainda traz ensaios do autor que vão de Blake a Dante, de Baudelaire aos poetas metafísicos, entre outros.

ENCICLOPEDIA DANTESCA. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996. 6 v.

São seis volumes de mais de mil páginas cada um, organizados por Giovanni Treccani. Esta enciclopédia nos permite conhecer não só comentários críticos sobre a obra e a vida de Dante, mas também entender o verdadeiro mosaico medieval construído pelo autor através de temas e personagens diversos.

ENTRECLÁSSICOS. São Paulo: Duetto, n. 1, 2007. Especial Dante.

Número especialmente dedicado a Dante Alighieri, que conta com artigos de especialistas de várias áreas, e que falam tanto do autor como de sua obra.

ESTUDOS DA RELIGIÃO. São Bernardo do Campo: Ed. da UMESP, ano 17, n. 24, jun. 2003.

Este número da revista é bem eclético e apresenta artigos que versam sobre os mais variados temas como: cristianismo primitivo, homossexualidade, religião e literatura, entre outros. Os artigos que mais nos interessam de forma direta são os de título “Representações do bem e do mal em perspectiva teológico-literária: Reflexões a partir de diálogo com *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa”, de Antonio Carlos de Melo Magalhães; e “Preparação para visões na literatura apocalíptica: algumas considerações”, de Vicente Dobroruka.

ESTUDOS DA RELIGIÃO. São Bernardo do Campo: Ed. da UMESP, ano 20, n. 31, dez. 2006.

É um número pluritemático que apresenta artigos com temas como: literaturas do “mundo bíblico” e as literaturas contemporâneas; os símbolos, os mitos, o imaginário que os contém e as sociedades que as produzem, as figuras de Jesus, Judas e Satã, entre outros. Especificamente para nosso estudo foram lidos e analisados os artigos: “Estudos literários e a *Bíblia*: o papel do narrador na organização do Evangelho de Mateus”, de João Cesário Leonel Ferreira; “Identidade cristã e pureza ritual no Apocalipse de João de Patmos: o emprego da palavra Koinon em Apocalipse 21, 27”, de Louis Painchaud; e, “A esfinge pejada de mistérios: travessias e travessuras de Judas”, de Salma Ferraz.

FERRARI, Anna. **Dizionario dei luoghi letterari immaginari**. Milano: UTET, 2007.

É um dicionário que nos guia aos lugares mais remotos, onde vários escritores ambientaram suas histórias.

FERRAZ, Salma. **As faces de Deus na obra de um ateu**: José Saramago. Juiz de Fora: EDUFJF, 2003.

Obra indispensável para quem deseja conhecer um pouco mais da obra de José Saramago, o livro em questão procura demonstrar como Deus é apresentado na obra do escritor.

FERRAZ, Salma. **O quinto evangelista**. Brasília: UNB, 1999.

O livro aborda, de forma panorâmica, a gênese do *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, as confluências textuais presentes no romance e o estilo do narrador. Mas para tudo isso, a autora toma como norte a análise aguçada dos personagens que, segundo ela, fazem parte de um *desenvagelho*.

FONTAINE, Jacques. **La letteratura latina cristiana**. Bologna: Il Mulino, 2000.

É um volume que trata da literatura cristã antiga com grande fineza, e lhe confere o caráter de elemento estrutural na formação da cultura ocidental. Aqui se entrecruzam tradições literárias gregas, latinas e hebraicas.

FOX, R. L. **Bíblia: verdade e ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Neste livro, o autor recorre ao seu conhecimento de História Antiga, e busca separar o que é verdade do que é ficção nas Escrituras Sagradas. A obra discute autoria e interpretações que os livros sofreram ao longo da história, sempre de forma elegante e acessível.

FRAGMENTOS: revista de língua e literatura estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: [s. n.], v. 27, 2004. Organizadores: Sergio Lópes Mena e Rafael Camorlinga Alcaraz.

Revista editada em homenagem aos cinquenta anos do livro *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, escritor mexicano nascido em 1917 e morto em 1986. Os artigos aqui reunidos falam sobre a narrativa de Rulfo, sua obra fotográfica e também sobre a estada do escritor no Brasil, além de apresentar uma entrevista com Davi Arrigucci Jr.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

Livro quase que de leitura obrigatória para quem estuda teoria da literatura. Apresenta uma visão sinótica dos objetos, fundamentos teóricos, princípios e técnicas da crítica literária.

GARCIA, Francisco. **Aspectos incomuns do sagrado**. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2002.

Obra que sustenta o fato de mito e história não serem opostos, mas sim complementares, auxiliando o ser humano na maneira de viver, finita e temporariamente, a realidade do sagrado. Mas, segundo o autor, nos tempos atuais, as reflexões teológicas e filosóficas foram distorcidas e preconceituosas, deixando de lado a experiência do tempo cíclico e a filosofia como modo tradicional de viver.

GASPARI, Silvana de; RAMOS, D. B. Perspectivas teológico-literárias do texto apócrifo: “Apocalipse de Baruch”. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <

http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/054/SILVANA_GASPA_RI.pdf>. Acesso em 23 set. 2008.

O artigo em questão procurou construir os personagens de Deus e de Baruch, a partir de diálogos apresentados ao longo da narrativa apócrifa.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

Este é um trabalho que foi apresentado em parte no Seminário da École Pratiche des Hautes Études em 1979-71 e discorre principalmente sobre a consideração do seguimento narrativo da obra de Proust, *À la recherche du temps perdu*. É um trabalho sobre as diversas possibilidades de organização de uma narrativa.

GERSTENBERGER, E. **Teologias no Antigo Testamento**. São Leopoldo: Sinodal, CEBI, 2007.

O livro reúne aulas e preleções do teólogo alemão, proferidas na Alemanha e no Brasil. É um texto que procura apresentar as várias teologias encontradas no *Antigo Testamento*, já que esse não foi escrito por um só povo nem em um período curto de tempo.

GUIA do autor: o caminho das pedras facilitado. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2007.

A Editora da UFSC organizou, através de sua equipe editorial, este guia, que se propõe a ser um guia básico de orientações e pequenas regras para a construção de livros.

GOLDSTEIN, N. S.; BARBOSA, R. C. **Literatura comparada: Cecília Meireles**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

Coletânea de textos da poetisa que reúne alguns trechos de suas melhores obras, além de apresentar biografia da autora, panorama da época e notas explicativas.

GOMES, Pinharanda. **Teodicéia portuguesa contemporânea: estudo e antologia**. Lisboa: Sampedro, 1974.

O autor faz uma coletânea de textos de autores portugueses que trazem por temática a idéia de Deus. O que Gomes pretende é possibilitar a relação entre a idéia filosófica e a imagem poética de Deus.

GRAF, Arturo. **Miti, leggende e superstizioni del medioevo**. Milano: Bruno Mondadori, 2002.

É um texto no qual o autor procura analisar e descrever como, durante a Idade Média, a tradição turbava a consciência objetiva dos fatos e, de tal modo, era impregnada de fé, imaginação e, muitas vezes, de superstições.

GREENBERG, Gary. **101 mitos de la Biblia**: como crearon los antiguos escribas los relatos biblicos. Barcelona: Editorial Oceano, 2002.

Neste fascículo, o autor examina várias histórias do *Antigo Testamento* e demonstra a natureza mitológica destas narrativas.

GUSTARELLI, Andrea. **Il poema sacro**: riassunti e schemi per lo studio della *Divina Commedia* – Parte Terza *Il Paradiso*. Milano: Carlo Signorelli, 1958.

É um volume escolar que apresenta, de forma didática e sucinta, resumos e esquemas da Divina Comédia. O objetivo do autor foi apresentar um trabalho que primasse pela clareza e pela rapidez no entendimento geral dos cantos da obra.

HUIZINGA, Johan. **Autunno del medioevo**. Milano: BUR Saggi, 2006.

Neste livro, o autor procurou retratar o que se buscou ver na cultura dos séculos XIV e XV, não como alvorecer do Renascimento, mas como crepúsculo da Idade Média, ou seja, o que teria sido a civilização medieval em seu último suspiro.

LE GOFF, J. **Il corpo**. Romai: Laterza, 2005.

Este volume fala sobre a história do corpo durante a Idade Média. Segundo o autor, a idéia que se faz do corpo na Idade Média é parte integrante da história global.

LENTRICCHIA, F. et al. **Critical terms for literary study**. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

O texto de maior relevância para esta pesquisa, que se encontra incluído neste fascículo, foi “Representations”, o qual nos esclarece a respeito da definição do termo representação dentro da crítica literária.

LO PIPARO, Franco. **Aristotele e il linguaggio**. Roma-Bari: Editori Laterza, 2007.

O autor, através de questões debatidas pela semiótica, redesenha uma teoria aristotélica da linguagem inédita. Esta discussão está no nível do debate contemporâneo sobre linguagem e sobre o cognitivismo animal.

LOPES, E.; CAÑIZAL, E. P. **O mito e sua expressão na literatura hispano-americana**. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

O livro em questão é dividido em três partes: contextos, contextos míticos e tradição e ruptura; e busca tratar da situação do mito na ficção hispano-americana, enfocando autores como: Miguel Angel Asturias, Julio Cortázar, Juan Rulfo e outros de grande expressão dentro da literatura hispano-americana.

MAGALHÃES, Antonio. Narrativa religiosa e reescritura literária: um diálogo das ciências da religião com a literatura. In: MARIN, J. Roberto (Org.). **Religiões, religiosidades e diferenças culturais**. Campo Grande: Ed. da UCDB, 2005. p. 169-180.

O artigo em questão trata do jogo da linguagem ao se falar de religião e ciência. Dessa forma, o autor trabalha dois jogos de linguagem que, ao se encontrarem, podem comunicar algo no nível da gramática superficial, mas que nada significam no nível da gramática profunda.

MARIN, Jerri Roberto (Org.). **Religiões, religiosidades e diferenças culturais**. Campo Grande: Ed. da UCDB, 2005.

Fascículo organizado a partir das comunicações e conferências proferidas durante o II Simpósio Internacional sobre religiosidades, diálogos culturais e hibridações, realizado em Dourados-MS, em 2007.

MERLO, Grado Giovanni. **Eretici ed eresie medievali**. Bologna: Il Mulino, 2006.

Aqui é contada a história dos hereges em conexão com a história das hierarquias eclesiais. O livro gira em torno de indivíduos e grupos que demonstravam idéias diferentes e muitas vezes antagônicas como: Pietro de Bruis, Dolcino di Novana, os valdenses, os santos hereges, entre outros, também de grande relevância para a história da época.

NITRINI, Sandra. **Poéticas em confronto: nove novena e o novo romance**. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-memória, 1987.

É uma obra que se propõe a estudar a arte literária de Osman Lins, através de seu romance *Nove, novena*, vista pela ótica dos pressupostos do Novo Romance francês.

NUMEM. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, v. 4, jul./dez. 2001.

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da UFJF. A proposta da revista é ser espaço de divulgação de pesquisa que seja relevante para a compreensão da religião, com abertura para perspectivas diversas.

NUNES, Benedito. Teologia e filosofia: aspecto teológico da filosofia. In: _____. **Crivo de papel**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

O presente artigo discute o fato de ser inerente à filosofia o aspecto teológico, ou melhor, um lugar teológico, sem que isso implique que a filosofia seja subordinada à teologia como ciência do sagrado.

ORGANON: revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: [s. n.], v. 10, n. 24, 1996. ISSN 0102-6267.

Revista editada pelo Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Este número em especial marca a comemoração dos 40 anos de fundação da revista. Seu núcleo temático é: Literatura Comparada: diálogos e tendências.

ORGANON: revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: [s. n.], v. 17, n. 34, 2003. ISSN 0102-6267. Edição Visagens da Viagem.

Revista editada pelo Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que dedica este fascículo a artigos que reflitam sobre a literatura de viagem e a viagem na literatura. O presente número é organizado pelos pesquisadores: Michel Peterson e Gínia Maria Gomes.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. São Leopoldo: EST, Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2007.

Publicado pela primeira vez na Polônia, em 1917, tornou-se o clássico do autor. A obra nos apresenta a visão de Otto sobre a realidade do numinoso a partir de seus elementos racionais e irracionais. Ele analisa também as relações entre Sagrado e Santo e, por fim, apresenta as dimensões do Sagrado como categoria, *a priori*, dentro das religiões e do cristianismo.

PAGLIARO, A. **Ulisse**: ricerche semantiche sulla Divina Commedia. Messina-Firenze: D'Anna, 1967. 2 v.

Pesquisa semântica da *Divina Comédia* realizada pelo autor que é considerado um dos maiores lingüistas do século XX. Para suas sondagens críticas, Pagliaro desenvolveu um método de interpretação textual baseado em critérios lingüísticos (crítica semântica).

PENZO, Giorgio; GIBELLINI, Rosino (Org.). **Deus na filosofia do século XX**. São Paulo: Loyola, 2002.

Esta obra tem por objetivo percorrer e reconstruir toda a problemática teológica ou, mais genericamente, religiosa, discutida e apresentada dentro da filosofia do século XX. É escrita por professores e estudiosos dos vários âmbitos historiográficos e teóricos.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Escolher é/e julgar. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 65, jan. 1982. p. 161-171.

Texto que reflete parte do resultado da pesquisa, realizada pela autora, sobre como a crítica literária do século XX busca estabelecer parâmetros menos subjetivos de análise. É um estudo que tem como intuito demonstrar que o julgamento de valor é inerente a toda e qualquer teorização acerca do fazer literário.

PINTO, Raffaele. La selva e il colle: la ermeneutica dei generi nel primo canto dell'*Inferno*. **Quaderns d'Italia**, Barcelona, n. 6, 2001. Disponível em: <

<http://www.raco.cat/index.php/QuadernsItalia/article/view/26238/26072>>. Acesso em: 02 out. 2009.

Este artigo lê o primeiro canto do *Inferno* segundo a perspectiva da hermenêutica dos gêneros sexuais.

PROCACCI, G. **Storia degli italiani**. Firenze: Laterza, 1990.

Obra que se destina a um público estrangeiro e menos familiarizado com as agruras e problemas da história da Itália. É uma história do povo italiano, contada através de uma vivência secular e contrastada, que nos leva a entender como este povo fez parte da formação e do desenvolvimento da civilização européia moderna.

QUADERNI. São Paulo: Istituto Italiano di Cultura/ Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. São Paulo: nuova serie n.6-7, 1994.

Revista editada pelo Istituto Italiano di Cultura e pelo Instituto Cultural Italo-Brasileiro, com maior circulação na década de noventa. Tinha por objetivo divulgar pesquisas nas áreas de literatura e lingüística, sociedade e política, além de apresentar uma seção de resenhas bibliográficas. Em especial, neste fascículo, nos interessa o artigo de Mario Luzi, intitulado: “La luce-accecamento del *Paradiso* dantesco”.

RAPETTI, Anna Maria. **Monachesimo medievale: uomini, donne e istituzioni**. Venezia: Marsilio, 2005.

O livro nos apresenta um pouco da vida dos monges medievais, examinando os mecanismos que explicam o sucesso, inclusive material, de algumas destas comunidades medievais, que manifestaram uma capacidade notável de organização em todos os aspectos da vida comum.

RELIGIÃO&CULTURA. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, v. 3, n. 6, jul./dez. 2004.

Esta revista é uma publicação semestral do Departamento de Teologia e Ciências da Religião da PUC-SP. Seus artigos são dedicados às áreas de Teologia e Ciências da Religião, mas também se abrem para textos interdisciplinares que dialoguem com a Literatura, as Ciências Sociais, a Filosofia e outras áreas de conhecimento.

RESTAINO, Franco. **Storia della filosofia**. Torino: UTET Libreria, 1999.

Este livro procura, através da análise dos textos filosóficos mais significativos, ser um guia claro e acessível em relação a toda uma tradição filosófica. É uma obra que busca introduzir os problemas da filosofia sem, no entanto, julgá-los em relação às suas idéias, autores ou correntes.

REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. Rio de Janeiro: [s. n.], v.1, n. 8, jul. 2006.

Este número da revista oficial da ABRALIC traz um dossiê intitulado: o passado, o presente e o futuro, do qual participam ex-presidentes da associação. Esta edição foi organizada a partir do X Congresso Internacional da ABRALIC e faz parte da comemoração dos 20 anos de atuação da associação.

REVISTA DAS RELIGIÕES. São Paulo: Abril, n. 14, out. de 2004.

Revista mensal dedicada a artigos que fazem referências às mais diversas expressões de fé da atualidade.

REVISTA USP. São Paulo, n. 15, set./out./nov. 92. Dossiê Walter Benjamin.

Publicação que resultou do simpósio “Sete perguntas a Walter Benjamin”, promovido em 1990 pelo Instituto Goethe de São Paulo e que constou com a participação de vários intelectuais brasileiros e alemães.

RIBLA: revista de interpretação bíblica latino-americana. Petrópolis: Vozes; São Leopoldo: Sinodal, nº 34, 1999.

Segundo o comitê editorial da revista, este número é dedicado ao *Apocalipse* de João, em seu aspecto de texto que carrega em si expectativas de mudança das estruturas do mundo e a libertação de seres oprimidos.

REVISTA DE DIVULGAÇÃO CULTURAL. Blumenau: Fundação Universitária de Blumenau, ano 27, maio/ago. 2005.

Volume especial que tem por tema a Teopoética, linha teórica da Literatura Comparada, defendida principalmente por Karl Josef Kuschel, estudioso alemão. O volume conta com a co-organização da Prof^a Salma Ferraz e traz artigos os mais variados, mas que tem sempre como fio condutor a Teopoética.

REVISTA DE ITALIANÍSTICA. São Paulo: Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, s.d. ISSN 1413-2079.

Revista dedicada a temas de língua, cultura e literatura italiana, que se constitui como ponto de referência para os italianistas, tanto brasileiros como italianos.

REVISTA TEOLÓGICA LONDRINENSE. Londrina: [s. n.], n. 2, 2001.

Revista em que são apresentados artigos variados que versam sobre temas como: a sistematização da teologia nos séculos XII e XII, o diálogo entre literatura e teologia, leituras particulares de livros bíblicos e outros de igual importância e interesse.

RICOEUR, Paul. **O mal, um desafio à Filosofia e à Teologia**. Trad. Maria E. de Almeida. Papyrus: Campinas, 1986.

O texto apresentado neste livro reproduz uma conferência, proferida por Paul Ricoeur, na Faculdade de Teologia da Universidade de Lausanne, em 1985. A conferência versa sobre um tema que sempre acompanhou o autor: a realidade do mal como causador de uma determinada maneira de pensar.

ROBIN, Régine. Extensão e incerteza da noção de literatura. In: ANGENOT, Marc et. Al. (Org.). **Teoria literária: problemas e perspectivas**. Trad. Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

O artigo em questão tem por base o conceito da interdiscursividade literária.

ROLDAN, Alberto Fernando. **Do terror à esperança**. Londrina: Descoberta, 2001.

Este é um livro que procura responder a perguntas essenciais para aqueles que desejam entender um pouco mais sobre o que é a escatologia. Assim, o autor apresenta definições como: o que significa a escatologia para o mundo presente, qual a relação da escatologia com a igreja, quais os vínculos existentes entre escatologia e ética, e outras tantas questões de grande interesse aos estudiosos do assunto.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Este é um volume que reúne uma seleção de estudos que versam sobre teatro, literatura e estética e que foram publicados, em sua grande maioria, em periódicos brasileiros, ao longo de quinze anos. O livro é dividido em três capítulos: reflexões estéticas, temas históricos e autores vários.

SALVATORELLI, Luigi. **San Benedetto e l'Italia del suo tempo**. Roma-Bari: Laterza, 2007.

O livro em questão foi publicado pela primeira vez em 1929 e reeditado, com um posfácio de Girolamo Arnaldi, em 2007. É a história de Benedetto da Norcia que transforma o monastério em um centro ativo e vital e que funcionará como um propulsor para a renovada espiritualidade ocidental.

SALVATORELLI, Luigi. **Sommario della storia d'Italia**. Torino: Giulio Einaudi, 1982.

Este texto é um resumo da história da Itália que se oferece a consultas rápidas, trazendo-nos informações, estudos e bibliografias de ótima qualidade.

SANSONE, Mario. **Storia della letteratura italiana**. Milano: Principato, 1960.

Antologia concisa da literatura italiana, mas que abrange todos os períodos literários e autores mais importantes da Itália.

SANTO Agostinho. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores).

Volume da coleção Os Pensadores que nos traz, além de uma introdução que apresenta vida e obra, cronologia e bibliografia de Agostinho, as seguintes obras do pensador: *Confissões* e *De Magistro*.

SAPEGNO, N. **Dante Alighieri**: la Divina Commedia. A cura di Natalino Sapegno. Scandicci: La Nuova Itália, 1985.

Edição da *Divina Comédia* introduzida e comentada pelo famoso crítico Natalino Sapegno.

SAPEGNO, Natalino. **Disegno storico della letteratura italiana**. Firenze: La Nuova Italia, 1986.

Brevíssima antologia sobre a história da literatura italiana, organizada pelo crítico Natalino Sapegno.

SCHOKEL, L. A.; SICRE DIAZ, J. L. **Profetas I**. São Paulo: Paulinas, 1988.

A intenção deste livro é ser um comentário completo sobre os profetas (no caso deste volume: Isaías e Jeremias) que sirva tanto para o estudo como para a pesquisa.

SERMONTI, Vittorio. **Il Paradiso di Dante**. Milano: BUR, 2006.

Sermonti visita o último reino representado por Dante Alighieri e nos guia através de vários espíritos abençoados e sentidos sagrados descritos pelo autor.

SERMONTI, Vittorio. **Il Purgatorio di Dante**. Milano: BUR, 2006.

Aqui, o Purgatório de Dante é percorrido por Vittorio Sermonti que torna a poesia do autor viva aos nossos ouvidos, seduzindo-nos através de sua maravilhosa musicalidade.

SERMONTI, Vittorio. **L'Inferno di Dante**. Milano: BUR, 2006.

Sermonti tem, com este volume, o objetivo de permitir a todos os italianos, dotados de certa cultura, inteligência e paixão, percorrer um dos maiores livros escritos em italiano, sem interrompê-lo a todo instante com informações, explicações e notícias que geralmente “poluem” o texto da *Divina Comédia*.

SILVA, Cássio Murilo Dias da. **Metodologia de exegese bíblica**. São Paulo: Ed. Paulinas, 2003.

O autor fez nascer este livro de sua experiência como professor do curso de pós-graduação em Estudos Bíblicos. Ele aqui convida o leitor a sentar com seus alunos e

participar de suas lições, transformando-o em um leitor ativo, que busca ser capaz de fazer suas próprias interpretações das Escrituras Sagradas.

SINGLETON, Charles S. **La poesia della Divina Commedia**. Bologna: Il Mulino, 1978.

Singleton talvez tenha sido o maior estudioso de Dante. Com este volume, o autor nos apresenta estudos e ensaios que há muito já deveriam ter sido reunidos. O livro é dividido em três partes: *elementi di struttura, viaggio a Beatrice e l'irriducibile visione*.

STOW, S. D. **Dante e la mística ebraica**. Firenze: La Giuntina, 2004.

Dentro da perspectiva do novo direcionamento da hermenêutica dantesca, que apresenta a necessidade de um estudo que esclareça as ligações com outras tradições simbólicas e exegéticas, esta pesquisa buscou evidenciar o substrato, de base neoplatônica, comum à mística hebraica e cristã. Dessa forma, este trabalho propõe uma leitura na qual as diversas obras escritas por Dante representem os estágios do *iter* místico que o poeta procura exemplificar ao longo de sua trajetória de escritor.

TAMEZ, Elsa. **As mulheres no movimento de Jesus, o Cristo**. São Leopoldo: Sinodal, 2004.

O livro em questão apresenta a história de Jesus sob uma nova ótica, ou seja, a história do Cristo é contada por Lídia, que nos mostra a trajetória de mulheres que têm como ponto em comum o cristianismo. Assim, são contadas as histórias de Maria, Marta e Maria de Betânia, Maria Madalena, entre outras.

TILLICH, Paul. Paul Tillich trinta anos depois. **Estudos da Religião**, São Bernardo do Campo, ano 10, n. 10, jul. de 1995.

Revista editada em homenagem ao teólogo Paul Tillich e seus estudos após trinta anos de sua morte. Os artigos apresentados neste volume procuram a importância do pensamento teológico de Tillich para o nosso tempo.

TRICCA, Maria Helena de Oliveira. **Apócrifos I: os Proscritos da Bíblia**. São Paulo: Mercury, 1992.

TRICCA, Maria Helena de Oliveira. **Apócrifos II: os Proscritos da Bíblia**. São Paulo: Mercury, 1992.

TRICCA, Maria Helena de Oliveira. **Apócrifos III: os Proscritos da Bíblia**. São Paulo: Mercury, 1992.

TRICCA, Maria Helena de Oliveira. **Apócrifos IV: os Proscritos da Bíblia**. São Paulo: Mercuryo, 2001.

São quatro volumes que apresentam a tradução de vários textos apócrifos tanto do Antigo como do *Novo Testamento*. Cada texto apócrifo é ainda precedido por uma introdução, que procura localizá-lo temporal e espacialmente, dando-nos um pequeno resumo do texto.

VAZ, Eurídes Divino. **Uma reflexão sobre céu, inferno e purgatório**. Petrópolis: Vozes, 2004.

Livro escrito pelo Frei Eurídes Divino Vaz, bacharel em Filosofia e Teologia, ordenado sacerdote em 1996, que busca esclarecer, dentro dos paradigmas do cristianismo, questões como: a existência de céu, inferno e purgatório, quando começam, se são realidades só vividas no pós-morte, e outras questões que intrigam tanto a humanidade, talvez desde a sua criação.

VICO, Giambattista. **Scienza nuova**. Disponível em: <http://www.liberliber.it/biblioteca/v/vico/principj_di_scienza_nuova_d_intorno_alla_comune_natura_d_etc/pdf/principi_p.pdf>. Acesso em: 13 set. 2009.

A teoria de Vico em *Scienza Nuova* gira em torno da síntese abstrato/concreto e universal/particular. Para ele, por exemplo, a filosofia seria a ciência do universal e a filologia do particular. Dessa forma, o autor buscaria uma maneira de encontrar a verdade e tornar verdade o fato.

VIER, Frederico. **Compêndio do Vaticano II: constituições, decretos, declarações**. Petrópolis: Vozes, 1984.

Apresenta todas as constituições, os decretos e as declarações que fizeram parte do Concílio Vaticano II.

VILLARI, Rosario. **Storia medievale**. Roma-Bari: Laterza, 1982.

Livro que traz de forma sucinta e clara toda a trajetória da Idade Média. Desde a transição entre os dois momentos da história (Antiguidade e Idade Média) até o início do Renascimento e suas descobertas geográficas.

VIRNO, Paolo. **Quando il verbo si fa carne: linguaggio e natura umana**. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.

O livro apresenta reflexões sobre a faculdade da linguagem. A aquisição da fala para o autor é um acontecimento tão familiar que constitui a base experimental mais importante para que sejam analisados muitos problemas que envolvem a filosofia e outras ciências.

ZAMBRANO, M. **Dante specchio umano**. A cura e con un saggio introduttivo di Elena Laurenzi. Troina: Città Aperta, c2007.

O livro propõe dois textos inéditos de Maria Zambrano, nos quais a filosofia espanhola se aproxima de Dante enquanto figura emblemática do exílio, visto como experiência pessoal e, de forma mais geral, como metáfora da condição humana.

APÊNDICE A - A VISÃO DE SÃO PAULO

Domingo é o dia escolhido para que os anjos e arcanjos se regozigem, é o mais importante dos dias. Há de se perguntar quem, em primeiro lugar, pediu a Deus para que as almas tivessem descanso das penas do inferno.

Estes foram o abençoado apóstolo Paulo e o arcanjo Miguel, quando foram ao inferno porque Deus queria que Paulo lhe visse as penas. E, na verdade, Paulo viu, diante das portas do inferno, árvores inflamadas e pecadores atormentados suspensos sobre eles. Alguns estavam pendurados pelos pés, outros pelas mãos, outros pelos cabelos, ou pelas orelhas, ou pela língua, ou pelos braços.

E ainda viu a fornalha de fogo ardente com sete chamas de várias cores na qual eram punidos os pecadores. E sete zonas a circundavam: a primeira de neve, a segunda de gelo, a terceira de fogo, a quarta de sangue, a quinta de serpentes, a sexta de raios, a sétima de fedor.

E nela eram punidas as almas dos pecadores que não se arrependeram depois dos pecados cometidos neste mundo. Eles são atormentados e organizados todos segundo sua própria culpa. E alguns choravam, outros gritavam, outros gemiam, outros ardiam e pediam a morte, que não encontram porque as almas não podem morrer. Devemos temer o lugar do inferno, no qual há tristeza sem alegria, no qual a dor é eterna, a angústia é profunda, grande a lamentação, abundantes são as lágrimas, a opressão e a dor das almas, onde se encontra a roda de fogo que tem mil órbitas. Durante um dia, pelo anjo infernal, é girada de mil maneiras, e em cada órbita, uma depois da outra, mil almas são atormentadas.

Depois viu o horrível rio no qual há muitos animais diabólicos como peixes em meio ao mar, que devoram as almas pecadoras sem nenhuma misericórdia, como os lobos devoram os cordeiros.

E sobre aquele rio há uma ponte pela qual passam as almas justas, sem nenhuma indecisão, e muitas almas pecadoras são mergulhadas, cada uma segundo seu pecado. Ali há muitos animais diabólicos e muitas moradas mal construídas, como diz o Senhor no Evangelho:

“Unam-nos em pequenos feixes para queimar, isto é, os semelhantes com os semelhantes, os adúlteros com os adúlteros, os avaros com os avaros, os iníquos com os

iníquos.” Na verdade qualquer um pode atravessar aquela ponte, sejam quantos os méritos que possuam.

Ali Paulo viu muitas almas imersas, algumas até os joelhos, outras até o umbigo, outras até os lábios, outras até as sobrancelhas, e por toda a eternidade são atormentadas. E Paulo chorou e suspirou e perguntou ao anjo quem eram aqueles imersos até os joelhos. O anjo lhe respondeu: “Aqueles que se dão ao discurso com outros para humilhá-los”. “Aqueles que estão imersos até o umbigo?”.

“Aqueles são fornicadores e adúlteros, que depois não se lembram de cumprir as penitências”. “Aqueles imersos até os lábios?” “São aqueles que na igreja brigam entre eles não ouvindo a palavra de Deus”. “Os outros imersos até as sobrancelhas?” “São aqueles que se beneficiaram com o mal de seu próximo.”

E Paulo chorou e disse: “pobre deles, a quem são preparadas tantas penas!” E depois viu outro lugar tenebroso cheio de homens e mulheres que comiam a própria língua. Deles o anjo disse: “Estes são os que emprestam dinheiro, que praticam a usura e não são misericordiosos. Por isso sofrem tal pena.”

E viu outro lugar, no qual todos eram atormentados: havia ali crianças negras que vestiam roupas pretas recobertas de breu e de enxofre, e dragões de fogo e serpentes e víboras em torno dos seus pescoços.

E havia quatro anjos malignos com chifres de fogo que os insultavam, que andavam em torno deles dizendo: “Reconheçam o filho de Deus que trouxe redenção ao mundo.” E Paulo perguntou quem eram. Então, assim respondeu o anjo: “Estes são aqueles que não observaram a castidade até o casamento e, desonrados, mataram suas crianças e lhes deram de pasto aos porcos e cães e os jogaram nos rios ou em outras perdições e depois não fizeram penitência.”

(E viu em outro lugar homens e mulheres que eram comidos por vermes e serpentes.)

Depois disso, viu homens e mulheres em um lugar gelado, e a metade deles era queimada pelo fogo e a outra metade era gelada. Eram aqueles que tinham prejudicado a órfãos e viúvas. Depois viu homens e mulheres à margem do rio e, em frente a eles, havia frutos. A eles não era permitido pegar nenhum. Eram aqueles que romperam o jejum antes do tempo.

Logo depois viu em outro lugar um velho chorando e gritando entre quatro diabos. E Paulo perguntou quem era. E o anjo disse: “Foi um bispo negligente, não guardou as

leis de Deus, não foi casto no corpo nem na palavra, nem em pensamentos, nem em obras, mas foi avaro e enganador e soberbo. Por isso suporta inumeráveis penas até o dia do juízo.”

E Paulo chorou. E o anjo lhe disse: “Por que choras Paulo? Não viste ainda as penas mais graves do inferno.” E lhe mostrou um poço assinalado com sete selos e lhe disse: “Fique longe, para que possas suportar este fedor.”

E aberta a boca do poço saiu dele um fedor forte e ruim que supera todas as penas do inferno. E o anjo disse: “Se alguém é condenado neste poço, não haverá recordação dele por parte do Senhor.”

E Paulo disse: “Quem são, senhor, aqueles que estão condenados aqui?” E o anjo disse: “Aqueles que não crêem que Cristo, filho de Deus, tivesse encarnado e tivesse nascido da Virgem Maria e não foram batizados nem comungados com o corpo e o sangue de Cristo.”

(E viu em outro lugar homens e mulheres que eram comidos por vermes e serpentes). E as almas estavam uma sobre a outra como as ovelhas em um aprisco. E a sua profundidade era tão grande quanto da terra até o céu. E ouviu o lamento e o suspiro grande como o trovão.

E depois olhou para o céu e para a terra e viu a alma de um pecador entre sete diabos, que naquele dia o arrastavam com o corpo aos gritos. E gritavam contra ele os anjos de Deus dizendo: “Sofra, sofra alma miserável, quais foram as tuas obras sobre a terra?” Sim, diziam um ao outro: “Vê esta alma, como na terra desprezou os mandamentos de Deus! Acabou de ler agora sua carta, sobre a qual estão assinalados seus pecados e ela mesma se julgou.” Então, os demônios a pegaram e a atiraram nas trevas exteriores. Ali haverá choro e ranger de dentes. E o anjo lhe disse: “Acredita e reconhece que o homem receberá segundo o que tiver feito?” Depois disso, em um segundo, os anjos levaram uma alma justa com o corpo até o céu. E ouviu a voz de mil anjos em alegria dizendo: “Oh! Alma alegre, felicíssima. Oh! Bendita, seja feliz porque fizeste a vontade de teu Deus.” Então, disseram ao mesmo tempo isto também: “Ergam-na diante de Deus e ela mesma leia as suas boas obras.” Depois Miguel a colocou no Paraíso, onde se encontravam todos os santos. E grandes aplausos foram tributados à alma justa, tanto como se céu e terra tivessem se movido ao mesmo tempo.

E os pecadores, que pagavam já suas penas, exclamaram: “Tenha piedade de nós, Arcanjo Miguel, e tu, Paulo, diletíssimo de Deus, interceda por nós junto ao senhor.” A esses o anjo falou assim: “Chorem e chorarei com vocês e Paulo chorará, a fim de que se, por acaso, por vós houver compaixão, oraremos para que algum refrigério lhes dê Deus misericordioso.”

Aqueles que estavam já condenados, ouvindo isto, exclamaram a uma só voz a Miguel arcanjo e a Paulo apóstolo e a milhares de milhares de anjos. Então, ouçam as palavras deles no quarto céu: “Tenha piedade, oh Cristo, filho dos homens.” Deus desceu do céu tendo a coroa sobre sua cabeça. Assim, imploraram a ele, a uma só voz, aqueles que se encontravam no inferno dizendo: “Tenha piedade de nós, filho do excelso Davi. E a voz do Filho foi ouvida por todos aqueles que sofriam as penas: “O que fizestes de bom? Por que pedistes descanso para mim? Eu fui cruxificado por vocês, perfurado por uma lança, pregado na cruz, e para beber me deram vinagre misturado com fel. Eu me dei a vocês em martírio, para fazê-los viver comigo. Mas vocês foram ladrões e avaros e invejosos soberbos e malditos nunca fizeram nada de bom, nem penitência, nem jejum, nem esmola, mas foram mentirosos nas suas vidas. Depois disso, Miguel e Paulo e os milhares de milhares de anjos se prostraram diante do filho de Deus para obter refrigério no dia do Senhor para todos aqueles que estavam no inferno. E falou o Senhor: “Por meio de Miguel e de Paulo e dos meus anjos e, sobretudo, da minha bondade, dou-lhes o repouso desde a nona hora do sábado até a primeira hora da festa seguinte.” Por este motivo estava triste o guardião do bátrio, um cão de nome Cérbero; pela eternidade triste levantou sua cabeça sobre todos os condenados. Verdadeiramente ficaram alegres todos aqueles que ali sofriam penas, e gritaram dizendo: “Te bem dizemos, filho de Davi excelso, que nos deu o refrigério pelo intervalo de um dia e de uma noite. De fato, para nós é maior o bem deste dia e desta noite que todo o tempo da vida que se consumou sobre a terra”. Por isso, aqueles que guardaram o domingo como dia santo, fazem parte dos anjos de Deus.

E Paulo perguntou ao anjo quantas eram as penas do inferno. E o anjo lhe disse: “As penas são cento e quarenta e quatro mil, e se existissem cem homens que falassem do início do mundo e cada um tivesse cento e quatro línguas de ferro, não poderiam enumerar todas as penas do inferno.

Nós, em verdade, queridos irmãos, ouvindo estes males, convertamo-nos ao Senhor para reinar com ele e viver *in secula seculorum. Amen.*

Tradução a partir do texto de Giuseppe Bonghi.

Tradutora: Silvana de Gaspari

APÊNDICE B - VISIONES ET REVELACIONES SANCTI PAULI. UMA NOVA TRADIÇÃO DE TEXTOS LATINOS NA IDADE MÉDIA

Theodore Silverstein

Alguns anos atrás, enquanto me demorava sobre um problema, entre vários manuscritos que continham breves poemas líricos latinos, defrontei-me com um estudo de Jakob Werner, *Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters* - e ali encontrei uma referência ao Ms. c. 101/467 de Zurique. Tratava-se de um manuscrito em papel mesclado, do século XV, proveniente de São Galo e escrito por Pater Gallus Kemli, cuja arte da escrita deixa a desejar e cuja coletânea é fruto de perseverança mais do que de arte. O manuscrito é intitulado com ingênua aproximação, *Diversarius multarum materialiarum*, e contém de tudo. Em latim, e algumas vezes em alemão, contém do hino *Stella Maris* até uma receita para manter longe do queijo os vermes. Mas nele encontrei um texto latino do *Apocalipse de São Paulo* que nenhum especialista do campo tinha jamais visto ou notado – um texto, além de tudo, que não podia ser simplesmente outra redação mediolatina abreviada, como tantas outras que eu tinha já analisado. De fato, o seu *incipit* nos levava ao início das revelações de São Paulo, isto é, às palavras de Deus que o exortavam a advertir a humanidade transviada a fim de que tomasse consciência do pecado – e o único texto ocidental que contém este passo é a longa versão latina do antigo livro publicado, em 1893, por M. R. James; mas a língua do *incipit* – seja o léxico como a sintaxe – era diferente daquela versão de James. Imediatamente pedi um microfilme do manuscrito; quando pude consultá-lo, o pedaço era aquele que eu desejava, mas que, de verdade, não ousava esperar que fosse; um texto cuja existência era suposta já antes de 1904.

Comecei *in medias res*. Para mostrar a importância deste texto descoberto acidentalmente, é necessário contar desde o princípio a minha história. Esta história, que apresento aqui para vocês, trata de uma obra da literatura cristã subcanônica, o apócrifo *Apocalipse de São Paulo*, que nasceu na metade do século III da era cristã, talvez entre as comunidades gregas do Egito, e era talvez ainda viva, no século XVIII, na Abissínia, onde continuou a ser escrita e lida entre os cristãos coptas. Em termos de espaço, esta história não é decididamente limitada entre as fronteiras setentrionais do continente negro, mas nos leva em uma longa viagem através do antigo império da Roma mediterrânea e também além das ilhas culturais nestorias, em terra armena, às distantes brumas da Britânia e às celas nuas, mas

livres das serpentes, da santa Irlanda. Todas as línguas mais importantes do mundo civilizado registram, de um modo ou de outro, e por cerca de 1500 anos, o texto deste extraordinário *apocryphon*.

Esse sobrevive, não só na forma original grega, mas em siríaco, em armeno, em etíope, em árabe, em copta (para não falar da sua influência sobre livros em língua Geez, dos hebreus negros falasha da Abissínia), em russo antigo, em búlgaro, em sérvio e em romeno; mas o seu mais elaborado desenvolvimento se deu no ocidente, onde teve uma complexa série de versões e redações latinas (das quais conheço em torno de setenta manuscritos); e estas, por sua vez, deram origem a um *corpus* ainda mais vasto de textos, em prosa e em versos, e nas mais importantes línguas vernáculas: italiano e provençal, alemão, gaulês e irlandês; francês, anglo-normano e anglo-saxão e Middle-English.

Seria de se esperar que um livro de tão ampla difusão tenha exercido uma influência significativa sobre a concepção escatológica; e, de fato, não há outra obra, que tenha contribuído para formar tais concepções, na cultura cristã europeia e meridional, quanto o *Apocalipse de São João*, pelo menos até o século XV.

A partir deste momento, é a influência da *Divina Comédia* que toma pé substituindo-a, e se pode dizer que, pelo menos no ocidente, o *Apocalipse de São Paulo* já estivesse extinto no século XVI.

Mas não completamente. A esperança de fazê-lo ressuscitar projetou-se no século XVIII, através da operosa curiosidade dos colecionadores que conheciam algumas referências primitivas (sobretudo em Santo Agostinho e em Sozomeno – o historiador da igreja do século V) a um livro que descrevia uma suposta revelação por parte do apóstolo em relação à sua viagem ao mundo ultraterreno, e era baseado em uma passagem da segunda carta aos Coríntios, I – 4:

Perciocché io verrò alle visioni e rivelazioni del Signore. Io conosco un uomo, in Cristo il quale, son già passati quattordici anni, fu rapito (se fu in corpo, o fuor del corpo, io nol so, Iddio il sa) fino al terzo cielo. E so che quel tal uomo (se fu in corpo, o fuor del corpo, io nol so, Iddio il sa) fu rapito in paradiso, e udì parole ineffabili, Le quali non è lecito ad uomo alcuno di proferire.

No que se refere ao livro, os nossos colecionadores não o encontraram; e mesmo se conheciam algum texto latino ou francês – especialmente aqueles redigidos entre os séculos XII e XV – a relação entre eles e a antiga obra não resultou muito clara. Mas isto impediu que eles cedessem ao mais sedutor dos atos justamente dos apóstolos estudiosos: especular por falta de dados.

Durante o *revival* gótico, do fim do século XVIII e dos primeiros anos do século XIX, havia o interesse pelos tardios textos do *Apocalipse de São Paulo* junto a outras visões medievais; e quando, com o renovar-se do interesse pela *Divina Comédia* – renovação que teve lugar naquele período – começou-se a perceber a relação entre estes textos e o poema sagrado: a atmosfera, graças às novas descobertas, se eletrizou – e algumas vezes se tornou áspera; e as próprias descobertas modificaram o campo de pesquisa. Certamente Dante não inventou a sua “matéria”: ele tinha lido Virgílio, tinha lido sobre história, filosofia e poesia, como ele mesmo nos diz e como todos sabiam. Mas o que naquele momento parecia evidente era o fato de que a fundamental “ficção” narrativa da *Divina Comédia* e muitas das suas “convenções” dependiam de um bem definido *corpus* de tradições ocidentais referentes ao outro mundo, na mesma medida talvez em que dependia da *Eneida*. Isso que se descobriu, ou melhor, redescobriu, foi, brevemente, o que Alessandro d’Ancona e outros chamaram “os precursores de Dante”, o equivale a dizer toda a tradição escatológica medieval, tradição que, pela sua rica variedade, torna-se um sujeito de estudo autônomo.

Naquilo que se refere aos textos medievais do Apocalipse de São Paulo – que circulava, sobretudo em redações abreviadas – coloca-se imediatamente o problema a respeito da relação entre a mais antiga e original forma da própria obra e a *Divina Comédia*, porque aquelas redações abreviadas tratavam somente da visita de São Paulo ao *Infernum* e não ao Paraíso. De modo típico, esses narravam como Paulo foi conduzido por seu guia, o arcanjo Miguel, às regiões infernais, onde viu, distribuída em uma topografia aproximadamente moral, uma multidão de pecadores agrupados segundo os pecados e punidos com tormentos apropriados. Em alguns textos tudo isto é precedido por um episódio no qual São Paulo vê algumas almas que deixam os respectivos corpos no momento da morte, e cada uma delas é levada imediatamente ao juízo diante do trono divino, e ali, segundo suas obras boas ou ruins, é retribuída com felicidade ou tormento. A visão atinge o ápice com a invocação do perdão por parte dos condenados, invocação à qual se unem São Paulo e o arcanjo Miguel; e a visão termina com a gloriosa descida do céu de Cristo, que, depois de ter castigado os pecadores pela sua indiferença e brutalidade em relação ao homem, finalmente concede a eles um repouso dominical. O tormento dos pecadores, devemos acrescentar, consiste nas palavras dos *improperia* da sexta-feira, que são pronunciadas durante o período da Páscoa. Se em algumas versões toda esta parte é imaginada como uma oração do domingo, aqui, então acontece com um prólogo particular (“*dies dominicus dies est electus, in quo gaudent angeli pré ceteris diebus*”) e um epílogo que enumera as “*benedictiones*” do dia do Senhor em contraste com os *improperia* da sexta-feira.

Não há aqui nenhuma visita ao Paraíso, segundo quanto se esperaria das palavras da citada epístola paulina, ou de algumas referências da obra facilmente encontradas, entre outros, em Santo Agostinho. É justamente este fato que levantou algumas dúvidas a respeito do verso 28, do segundo canto do *Inferno*, no qual se menciona a visita de São Paulo ao outro mundo, e no qual recorre uma afirmação da perplexidade do poeta: “*Io non Enea, io non Paolo sono*”. Dante aqui se refere à nossa obra apócrifa? Conhecia ele não só uma das versões medievais abreviadas, mas uma versão mais antiga e mais completa do texto?

Em 1843, o estudioso genial que foi Constantine Tischendorf, enquanto procurava uns *apocrypha* do primeiro cristianismo, encontrou, em Milão, um texto grego do *Apocalipse de São Paulo*, em um manuscrito do século XIV. A publicação deste texto – em 1866 – com variantes extraídas de um código do século XIII e com uns *excerpta* – nas notas – de uma versão siríaca obviamente ligada àquela grega, e que tinha sido recentemente publicada em tradução inglesa, modificou o estudo do nosso livro. O texto do Tischendorf era notável pelo menos por quatro motivos: 1) abria-se com a chamada precisa à segunda carta aos Coríntios (II, 12); 2) continha um prefácio no qual se dava o lugar e a data de origem do Apocalipse: o lugar é Tarso, e a data, segundo a leitura de Tischendorf, recai lá pelo fim do quarto século, durante o reinado de Teodósio o Grande (Sobre este ponto voltaremos mais tarde). 3) O texto preserva evidentemente a língua de origem, isto é, o grego. E 4) nos dá uma narrativa não só da visita ao *Inferno* em uma versão talvez mais completa do que aquelas dos textos medievais já conhecidos, mas também da viagem ao paraíso celeste no início, e ao paraíso terrestre no fim. Naqueles felizes e esplendorosos reinos, cheios de ouro e gemas e árvores e frutas e vinhos e leite e mel, contrariamente ao *Inferno*, cujos habitantes perderam a sua individualidade e são descritos somente pela natureza do seu pecado – naqueles reinos felizes, São Paulo encontra realmente os patriarcas e os profetas, Abraão, Isaque, Jacó e Moisés legisladores; Elias, Eliseu e Enoque, o escriba que ri e chora; Davi rei, e, por fim, Noé, Ezequiel e Isaías. O texto contém outros particulares didáticos que dão substância ao caráter profético-homilíaco da obra e lhe fazem, de acordo com o caráter moralístico do seu gênero, uma vivida exortação a uma reforma da humanidade.

Se devêssemos descrever o Apocalipse na sua forma originária e se devêssemos usar a linguagem medieval *accessus ad auctores* – ao menos nos termos que nos vem dado na Carta a Can Grande – deveríamos dizer que o seu *soggetto letterale* é o estado das almas depois da morte; o seu *soggetto allegorico* seria o como os homens, segundo como conduzem uma melhor ou pior vida no presente, seriam merecedores de juízo favorável ou desfavorável na vida futura; o seu *agens* é São Paulo, isto é, o justo e iluminado homem de

Deus; e o seu *fine* é prático, porque, se bem que contenha alguns elementos místicos e inefáveis, estes não são fins em si mesmos, mas parte de um discurso que se propõe de “*movere*” os homens (o próprio Deus diz isto no texto!), assim que, operando melhor possam merecer o destino melhor. Por isso, *il genere di filosofia* cuja obra pertence é a ética. Dante, seja ele ou outro o autor da Epístola a Can Grande, teria certamente visto a especial importância da sua obra, de tal forma como do Apocalipse, se a tivesse conhecido.

Mas a conheceu? A questão era também fundamental para aquilo que se refere aos textos medievais latinos e vernáculos do Apocalipse, que são não somente mais breves, mas diferem em alguns particulares da versão grega de Tischendorf.

Foram feitas várias tentativas de responder à pergunta; mas, em 1890, o estudioso inglês M. R. James colocou fim a algumas hipóteses ao apresentar, tirando-a de um manuscrito do século VIII, escrito em Orleans, (o mais antigo manuscrito que contém a obra) uma longa versão latina do Apocalipse, cuja língua e estilo demonstravam que se tratava do nexo fundamental entre o antigo livro grego e as versões abreviadas medievais. Mas demonstrava um bom número de outras coisas, e isto é: que o mesmo texto grego de Tischendorf era abreviado talvez de um modo tal a tornar incompreensível algum passo; demonstrava que a versão siríaca, longe de ser extensamente interpolada – como Tischendorf na sua edição suspeitou – coincidia em muitos e essenciais particulares com a longa versão latina de James; e demonstrava, então, que todos os três textos eram necessários para se ter um melhor conhecimento da natureza do original grego que o texto de Tischendorf representava só imperfeitamente. Dos episódios eliminados ou tidos como insignificantes no texto de Tischendorf, e faltantes também nas versões medievais abreviadas, a versão latina longa preserva dois que estão presentes somente no Apocalipse e que tem alguma relação com a *Divina Comédia*, como procurei demonstrar noutra lugar: o primeiro descreve como as almas abençoadas, sobre um barco dourado empurrado por anjos que cantam hinos, passam através do purificante lago *Acheruso* para chegar à cidade de Cristo: o todo é muito similar à passagem das almas ao Purgatório narrado em Dante. O segundo episódio descreve um grupo de tronos vazios colocados próximos ao centro da cidade de Cristo; sobre cada um deles há uma coroa. Estes são os tronos e as coroas daqueles que se demonstraram pobres de espírito por amor ao Senhor: esses não conheciam nem as sagradas escrituras nem muitos salmos, mas, recordando somente um dos preceitos do Senhor, o seguiram diligentemente e tiveram boa intenção em relação ao Senhor. Tudo isto é similar ao episódio dos tronos vazios e as respectivas coroas no *Paradiso* de Dante, e, entre aqueles tronos, está o reservado ao imperador Arrigo.

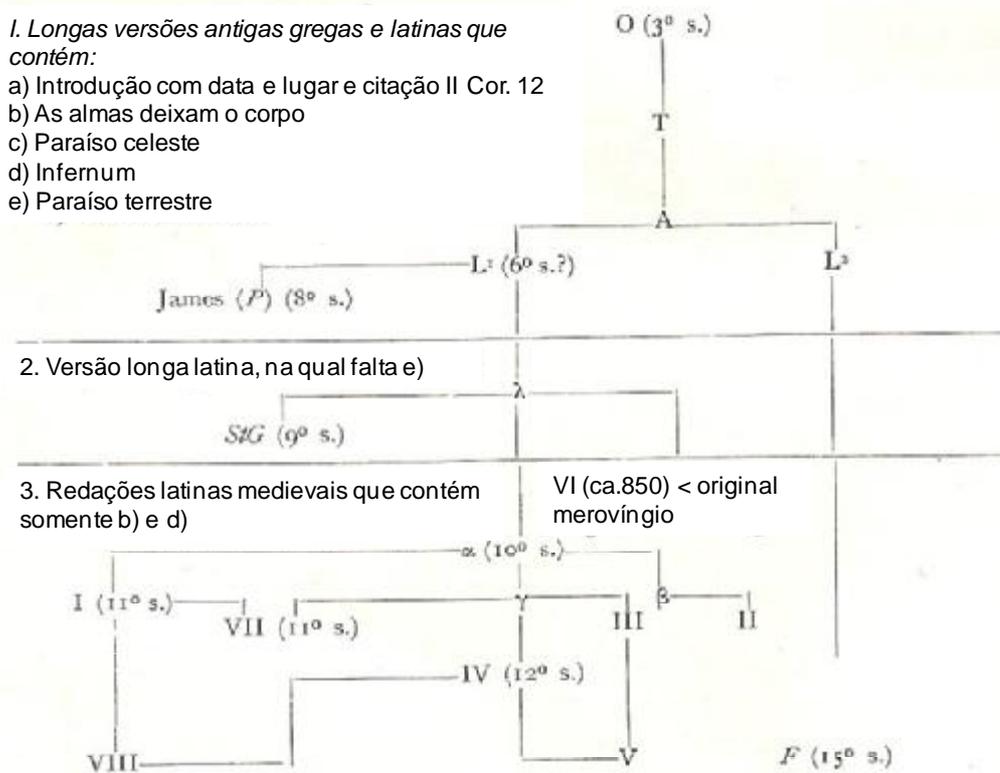
Mas obviamente, os expertos continuaram a sustentar que Dante não podia ter conhecido nenhuma parte da antiga versão longa; porque não obstante a evidência de uma rica tradição latina que deriva do antigo livro e que remonta ao menos ao século VIII, a idéia que não houvesse relação alguma entre o original grego e os textos abreviados do ocidente, sobreviveu por muito tempo. Ainda em 1919, e nas polêmicas que aconteceram logo em seguida, o arabista espanhol Miguel Asin, fundamentando-se sobre seu rico conhecimento das tradições árabes e sobre sua escassa informação a respeito do mundo cristão – limitada quase exclusivamente às aquisições do início do *Ottocento* – tentou suturar o suposto hiato recorrendo às múltiplas obras do Islã. É uma hipótese de trabalho sedutora, mas em mais de uma maneira errônea, e, todavia, essa foi retomada recentemente pelos orientistas. Tentei, em mais de uma ocasião, me opor e, por isso, não me delongo mais sobre este argumento.

Este, então, era o *status quaestionis* há uns quarenta anos, quando pela primeira vez me interessei pelo Apocalipse. Este interesse se concentrou primeiramente sobre a tradição latina, mas me obrigou a recolher, para as primeiras fases cruciais desta história, aqueles dados de todas as versões longas dos livros que podiam ser aproximados ao caráter da longa versão latina de James, seja pela natureza dos particulares gregos do original, seja pela fidelidade àquele texto. Isto significa que tive que acrescentar ao texto de Tischendorf e àquele siríaco as versões até então publicadas por Tikhonravof, desde 1863, mas que permaneceram praticamente desconhecidas no ocidente. Pela tradição ocidental propriamente dita, me foi possível acrescentar um inédito e desconhecido exemplar da longa versão latina que encontrei em San Galo. A este exemplar faltam o princípio e o fim, mas por muitos aspectos é superior àquele de James. Sobre a base de cerca cinqüenta manuscritos contendo versões tardias e redações latinas abreviadas, foi também possível, pela primeira vez, colocar ordem na tradição ocidental; foi possível construir com sólida evidência um estema satisfatório das relações entre os textos, e estabelecer uma história das versões latinas e das suas famílias, história que se desenvolve ininterrupta por séculos e séculos, talvez do século VI até o XV. As detalhadas análises textuais, seja dos temas que da língua pedida para tal reconstrução, não são decerto um tema apropriado para este discurso. Permitam-me simplesmente indicar a vocês o estema que resultou, e explicar brevemente a natureza dos textos e as fases de seu desenvolvimento. [Refiro-me à primeira fotocópia que distribuí a vocês; ali está o diagrama do estema].

I – ESTEMA – Tradição latina

1. Longas versões antigas gregas e latinas que contém:

- Introdução com data e lugar e citação II Cor. 12
- As almas deixam o corpo
- Paraíso celeste
- Infernum
- Paraíso terrestre



O = original grego, 3º século.

T = o assim chamado texto de “Tarso” do qual falarei em breve, depois de 420 ou 431.

A = arquétipo grego da maior parte das versões latinas.

James (P) = o longo texto latino editado por M. R. James, proveniente de Orleans, agora em Paris, 8º século.

St G = o texto de San Galo, que contém a longa versão latina, publicado por mim, século IX.

λ , α e γ indicam os subarquétipos.

Das várias redações mediolatinas dependentes de α não falarei nesta sede. No entanto, à tradição de L_2 e de F voltarei brevemente; é de fato o assunto principal da minha conferência.

Em uma monografia publicada uma década atrás, eu acrescentei outros nove manuscritos das redações latinas abreviadas, e é agora possível acrescentar-lhes outros doze ou catorze, elevando, assim, o número dos manuscritos a mais de setenta; e é possível que haja outros não descobertos ainda. Estes achados, no entanto, não alteraram de modo substancial o estema agora considerado.

Ora, eu pensava ter fechado as contas com o *Apocalipse de São Paulo* há muitos anos atrás. Mas não foi assim. Dois fatos interferiram; dois fatos relativos a problemas que eu levantei e que resolvi então com hipóteses ou de modo provisório. O primeiro destes fatos refere-se ao problema da datação e do lugar em que foi composto o livro original (aquilo que no diagrama chamo *O*); o segundo se refere à nova inédita e nunca estudada versão latina cuja existência se quer discutir aqui. Ambos os dados levam a uma certeza, e ambos modificam de modo radical o nosso conhecimento da história de todos os textos, daquele original grego, à sua mutável transmissão e às duas versões latinas, que deu o encaminhamento à tradição medieval ocidental da obra.

Ao que se refere à data e ao lugar, se dependia, como já tínhamos visto pelo prefácio do texto de Tischendorf, onde nos é dito da descoberta do livro em Tarso, no tempo de Teodosio; e este fato era corroborado em parte pelo texto siríaco e pela versão latina longa de James. Mas dois fatores levantam umas objeções a respeito desta evidência: há uma corrupção significativa no texto grego, e se tem um passo em outro livro antigo, o *Nomocanon* de Gregorio Barhebraeo, no qual se atribui a Origenes o testemunho que o Apocalipse de Paulo era lido no Egito em torno da metade do século III, não já na Ásia menor, nem 130 ou 140 anos mais tarde, como a tese de Tischendorf pretende. A corrupção no texto de Tischendorf aparece na fórmula de datação: o livro, nos é dito, foi descoberto, graças a um sonho, nas fundações da casa do apóstolo Paulo durante o reinado de Teodósio e Kontiano:

Ἐπι τῆς Ἰπατείας Θεοδοσίου τοῦ

ἐπί τῆς ὑπατείας Θεοδοσίου τοῦ εὐσεβοῦς βασιλέως καὶ Κωντιανοῦ τοῦ λαμπροτάτου
[Podem ver o texto na segunda fotocópia, Tabela II, no parágrafo A]

Trata-se do mesmo sistema de datação romana, feita com a menção dos dois cônsules no poder. Mas quem é Kontianos? Parece, de fato, que não tenha nunca existido, e o Tischendorf lhe corrige o nome para Γρατιανοῦ, para o qual o passo é lido “durante o consulado do imperador Teodosio e o imperador Graziano”, isto é, no ano 380 depois de Cristo. No texto latino de James, o segundo nome da fórmula está corrigido pelo mesmo antigo tradutor latino ou pela sua fonte, em “Cynegius”.

[Vejam na segunda fotocópia, Tabela II, parágrafo B]

II – FÓRMULA DE DATAÇÃO

A. ἐπὶ τῆς ὑπατείας Θεοδοσίου τοῦ εὐσεβοῦς βασιλέως καὶ Κωνσταντοῦ τοῦ λαμπροτάτου
[Κωνσταντοῦ emend. Tischendorf]

B. Cōnsul Theodosio Augusto menor e Cynegio [*ms. consol. et theodosio aug min. est quinegio*]

C. μετὰ τὴν ὑπατίαν τῶν θεσπ. ἡμῶν Θεοδ. αἰωνίου Αὐγ. τὸ θ' καὶ Φλ. Κωνστ. τὸ γ' τοῦ λαμπρο-
τάτου πατριάρχου

DAT. VIII ID. MART. RAV(ENNAE) THEOD(OSIO) a. VIII ET CONSTANTIO III
V. V. CONSS.

Teodosio e Cinegio foram cōsules em 388, Teodósio pelo Oriente e Cynégio pelo Ocidente. Depois disso, a indiscutível autoridade de Tischendorf, corroborada pela rápida emenda da versão jamesiana, fixou para sempre a data (em torno de 380) e o lugar de origem (Tarso) do Apocalipse. Assim, o estudioso alemão Theodor Zahn, acha que Orígenes se refere – quanto ao lugar, ao Egito; e quanto à data, à metade do século III; mas quase hipnotizado por Tischendorf nos diz que Orígenes não pode ter entendido Paulo, mas deve tratar-se de um erro feito por Gregório Barhebraeo ou por um seu escriba, que confunde o Apocalipse de Paulo com aquele mais antigo de Pedro. Assim, da emenda operada por uma varinha mágica, gera-se outro, e ambos concorrem para criar dois novos dados sem fundamento.

Perplexo diante de tudo isto, durante o meu jovem trabalho sobre o Apocalipse, não consegui, todavia, chegar a uma solução adequada, e depois de um tempo não pensei mais nisso. Mas alguns anos atrás, tive a ocasião de reler as *Chronica minora*, editadas por Theodor Mommsen, e isto me fez lembrar as minhas distantes leituras deste livro e de outros, à procura de alguma chave para resolver o problema da datação do Apocalipse; e tive, por isso, a tentação de procurar ainda uma vez. Esta vez, depois de tantos anos, eu podia voltar ao texto livre dos preconceitos e do peso da autoridade de Tischendorf e de James: todos, de fato, conhecíamos até que ponto a teoria deforma a vista. Li mais uma vez o texto grego, e imediatamente me dei conta de duas coisas: 1) O imperador Graziano era imperador sênior, e é improvável que, na fórmula de datação, viesse nomeado em segundo, depois de Teodósio. 2) Se, de qualquer modo, o texto grego era realmente uma fórmula, os adjetivos acrescentados a ambos os nomes (τοῦ εὐσεβοῦς e τοῦ λαμπροτάτου) não seria uma titulação gratuita por parte de um loquaz grego asiático, mas um título formal honorífico. Coloquei-me

imediatamente a consultar a epigrafia grega e as assinaturas latinas e gregas, colocadas nas edições do código teodosiano, e aqui se fez evidente que εὐσεβῆς βασιλεύς corresponde ao latim *pius imperator* e é título bem apropriado a Teodosio; mas ó λαμπρότατος correspondente ao latim V. C. (isto é *Vir Clarissimus*), é, no tardo império romano, um título apropriado a um dignitário muito inferior. Uma idéia do nível hierárquico deste título (próprio de um general ou de um administrador, durante o fim do quarto século e os primeiros do quinto) nos é oferecida por aquele fascinante documento que nos dá um traço da estruturação hierárquica do império oriental e ocidental – quero dizer, a *Notitia dignitatum*. ó λαμπρότατος ou V. C. não é nunca usado por um imperador ou por um membro da família imperial. O nome Gratianus, proposto por acréscimo, é, então, completamente de se descartar, e, com ele, a data 380 estabelecida por Tischendorf. Mas também James foi hipnotizado por Tischendorf, e não prestou a devida atenção justamente ao texto que estava publicando. Teodosio e Cynegio – as duas pessoas nomeadas no texto latino eram cônsules, certamente, em 388; mas o Teodosio desta data é aquele *Major*, enquanto o texto de James lê Theodosius *Minor*, que cobriu o cargo no quinto século: Cônsul Theodosio Augusto menor e Cynegio.

[Vejam, na segunda fotocópia, Tabela II, parágrafo B]

Tendo então removido o véu dos meus olhos – como o jovem Tobit fez com o mais velho Tobias – removi também o obstáculo das autoridades da minha mente. Porque não o quinto século se não o quarto? Já, por que não? Em suma, a minha solução propõe a leitura da fórmula do modo seguinte [não me detenho sobre as convenções estenográficas gregas que tornam a minha leitura verossímil]:

ἐπὶ τῆς ὑπατείας Θεοδοσίου τοῦ εὐσεβοῦς βασιλέως καὶ Κωνσταντίου τοῦ λαμπροτάτου,

Isto é, “durante o consulado de Teodosio, *pius imperator*, e Constantio, V. C.”:

Vejam dois textos similares – grego e latino – do código teodosiano: [segunda fotocópia, Tabela II, parágrafo C]

μετὰ τὴν ὑπατίαν των δεσπ ἡμῶν Θεοδ αἰωνίου Αὐγ τὸ Θ καὶ Φλ Κωνστ τὸ γ τοῦ λαμ-
προτάτου πατριχίου

DAT. VIII ID. MART. RAV(ENNAE) THEOD(OSIO) A. VIII ET
CONSTANTIO III V. C. CONSS.

Teodosio e Costanzio foram cônsules juntos no ano de 420.

Mas permanece a citação de Orígenes: o que fazer? Em breve, a resposta que eu propus foi esta: o livro foi escrito originalmente no Egito, antes da metade do terceiro século, e, depois, em uma segunda edição, que continha um novo prefácio que lhe situava a gênese em Tarso, a obra circulou no império romano oriental durante o terceiro ou quarto

decênio do quinto século. A respeito da data da edição original eu penso que seja de se colocar no terceiro século, por um ulterior motivo: o quarto século, de fato, foi rico de polêmicas, às vezes ásperas, sobre questões doutrinárias; mas no Apocalipse não há eco de tudo isso: os seus pecadores são pecadores no campo moral, e também aqueles condenados por pecados de heresia, e seriam tão unidos por que coisa? Porque não acreditaram que Cristo fosse filho de Deus, que o pão e o vinho fossem corpo e sangue de Cristo, ou porque não acreditaram no nascimento de Cristo a partir da Virgem, nem na sua ressurreição. Nada poderia ser mais primitivo no pensamento cristão do que isto.

Este é então o motivo da distinção entre *O* e *T*, no meu estema, construído, hipoteticamente, muitos anos atrás, mas agora sustentado com maior convicção: *O*, o original grego, composto no Egito no século III; *T*, a segunda edição com prefácio que a coloca em Tarso, publicada depois de 420 ou talvez também após 431.

Esta foi, então, a primeira das duas ocasiões que estimularam o meu novo interesse pelo Apocalipse, e que contribuíram para tornar mais preciso o conhecimento da sua tradição. A segunda ocasião é aquela da qual eu falava no início do meu discurso, isto é, a descoberta casual do Ms. c. 101/467 de Zurique.

O texto do Apocalipse de São Paulo não contém, neste manuscrito, o prefácio de Tarso, mas é, sem dúvida, uma versão do livro na sua antiga forma, ligeiramente encurtada aqui e ali, e contém quase por completo a exortação inicial de Deus a São Paulo, o episódio das almas que abandonam o corpo no momento da morte, a viagem ao Paraíso e ao Inferno, e a estada de Adão e Eva no Paraíso Terrestre. Mas o motivo maior do seu interesse está no fato que não só parece ser independente em relação à tradição latina, representada pela versão longa de James e pelos seus dependentes medievais, mas também em relação à particular versão original grega, que foi a fonte do texto de James. Para mostrar a sua importância, permitam-me voltar ao estema original [na primeira fotocópia] e discutir a obra de sigla L₂.

Em 1885, Hermann Brandes publicou uma monografia intitulada *Visio S. Pauli*, a partir de um manuscrito vienense, uma versão da Redação latina I, diferente de todas as outras redações latinas abreviadas: conservando, de fato, de forma fragmentária, o episódio do Paraíso no qual São Paulo é saudado por Enoque e Elias. Brandes pensou que este episódio fosse uma parte da redação I. Mas, depois de um exame dos particulares, me convenci que ele estava errado. Antes de mais nada, a linguagem deste texto é, por muitos aspectos, diferente daquela da redação I e também daquela das outras redações medievais que remontam à de α e λ , a L₁ e, por isso, diferente daquela de L₁. De tal forma, ainda mais interessante é um segundo particular: em todas as mais antigas formas do Apocalipse, aparece o profeta Elias.

Mas o texto grego de Tischendorf não menciona o profeta, e a versão latina longa de James (*P*) não lê, neste ponto, “*vidi Heliam ed veniens salutavit me*”, mas, “*vidi solem et veniens salutavit me*”. Disto podemos deduzir que a cópia particular do texto grego sobre a qual se baseia *P* (e *a fortiori* também *L*₁) lia HAIAS [Hélios, o sol] ao contrário de HAÍAS (Elias). Trata-se, então, de um texto corrompido neste ponto; e o mesmo deveria se dizer da fonte do texto de Tischendorf. Enquanto o fragmento, inserido na Redação I, é, neste ponto, correta: “*Hinc habuit obviam sanctum vatem Helyam, qui, post magne dilectionis, oscula complevit*” etc.

Por isso eu concluí que o breve episódio que se refere ao paraíso no texto vienense da Redação I, não lhe era próprio, mas era um fragmento tirado não só de um texto diferente, mas inclusive de uma tradição completamente diferente daquela dos outros textos mediolatinos. A minha conclusão foi corroborada pela descoberta de outra cópia da Redação I, guardada no *Archivio Capitular de la Catedral di Barcellona*, e que não contém o fragmento em questão. No meu estema [primeira fotocópia], chamo este de fragmento *F*, e o separo da Redação I.

A minha pesquisa podia chegar somente a estes resultados e não ir além, até quando descobri recentemente o texto *L*₂, contido no Ms. c 101/467 de Zurique. Ali temos um amplo exemplar daquela versão, nada mais que o passo preservado também pelo breve fragmento *F*.

Não foi esta, no entanto, a minha última descoberta: quanto mais a vista se aguça em perceber fenômenos, tanto mais cresce o número dos fenômenos a se considerar. O manuscrito de Zurique, de fato, nos oferece o *incipit* do texto mais importante daquela versão do Apocalipse: “*Ominipotens dei verbum factum est ad sanctum Paulum dicens: O Paule, loquere populo et dic...*”. Com este indício, no verão passado, pude verificar a existência de outra versão de *L*₂, desta vez em um manuscrito possuído pela Universitätsbibliothek de Graz, com o código MS 856. É um manuscrito da metade do século XV. O seu texto é uma cópia de *L*₂ ainda mais completa do que aquela versão de Zurique, particularmente em três pontos:

- 1) No prefácio contém a citação da segunda carta aos Coríntios; - “*Visiones et reuelaciones Sancti Pauli. Scio hominem in Christo ante annos quatuordecim sive in corpore sive extra corpus nescio, deus scit*” etc. – citação que aparece nas mais antigas versões do Apocalipse, e que a cópia de Zurique omite.

- 2) Conserva por completo o episódio das almas que abandonam o corpo, no momento da morte, e os episódios das almas de um homem justo, de um homem ruim e de um homem que, se bem que mau, nega ter pecado: o texto de Zurique, por erro do escriba, omite o todo, com exceção do passo relativo ao homem justo.
- 3) Dá-nos *in extenso* o episódio do encontro de São Paulo com os patriarcas e os profetas, incluindo Ló, Jô, Noé, Elias e Eliseu, e se encerra com o retorno do visionário ao ponto de partida – isto é, na terra – para receber honras perpétuas: “Tunc ângelus reduxit sanctum Paulum ad locum ubi invenit eum prius propter ut acciperet ibi honores perpetuales, amen, amen”. O texto de Zurique, ao contrário, abrevia drasticamente a conclusão: “Consequenter per omnes gradus profetarum susceptus et consolatus fuit Paulus. Et vidit ibi plurima gaudia electorum, qui in ipsis permanebunt in secula seculorum. Amen”.

Encontramo-nos de frente, então, à plena presença de uma versão independente e até agora desconhecida do Apocalipse de São Paulo, cuja existência eu tinha previsto como necessária cerca de quarenta anos atrás.

As conseqüências desta descoberta não se limitam à simples recuperação de L₂, ou de uma tradição de textos mediolatinos diferente das outras redações ocidentais até agora desconhecidas – latinas, italianas, francesas, provençais, irlandesas, anglosaxônicas e em Middle-English – relativas todas à L₁. De fato, esta descoberta nos fornece datas importantes para a reconstrução da forma original grega do Apocalipse, e da história das várias formas que assumiu na sua longa transmissão. Para demonstrar minuciosamente estas conseqüências, seria necessário certamente maior tempo e paciência do que esta ocasião nos permite. Reservo-me o direito de proceder a esta demonstração em um volume no qual atualmente trabalho.

Limitemo-nos, então, a relevar somente alguns exemplos de como estes textos diferem de L₁: em primeiro lugar, algumas frases de significado idêntico e de conteúdo diferente; em seguida outras variantes de conteúdo que parecem indicar que os originais gregos tidos por base eram entre eles diferentes. Todos estes exemplos vocês podem ver na terceira e quarta fotocópias, Tabela III e IV:

III. – Diferenças de ditado

[L¹ = James P e SG; L² = F (Viena). Gz (Graz), Z (Zurique)]

- 1) **A propósito das almas que abandonam o corpo:**
 Gr (Tisch.) ἀπέρχονται μετὰ τὴν τελείωσιν αὐτῶν
 L¹ cum defuncti fuerunt
 L² post vite terminum
 Gr ἐξέρχονται ἐκ τοῦ κόσμου
 L¹ exeuntes de mundo
 L² de seculo transeuntes
 Gr ἐξερχόμενος
 L¹ cum eierit de mundo
 L² post obitum vite
- 2) **O nome de um anjo infernal:**
 Gr ὁ ἄγγελος ὁ τεμελοῦχος Etopico Timliaos – coptico Aftemeloukhos
 -É um termo raro que significa:
 anjo da guarda, evidentemente transformado pela fonte de L₁ em um termo mais familiar
 ταρταροῦχος, isso é anjo que governa o Tártaro;
 L¹ (James e SG) angelos tartarucos, angelus tararuchus
 L² princeps tenebrarum [traduzione di ταρταροῦχος]
- 3) **Pecadores atormentados com uma navalha:**
 Este passo falta no texto de Tisch., mas aparece nas versões siríaca e copita. Qualquer que fosse o termo na origem (Ευστήρ ou Ευστήριον ?) os dois textos latinos traduzem diferentemente o texto grego:
 L¹ nouaculum grandem ignitam;
 L² rasoio valde incidente [= incandente?].
- 4) **Pedido de perdão por parte das almas do inferno:**
 Gr οὗς ἐπλασας κατ' εἰκόνα σῆν
 L¹ miserere plasmae tuae [SG plasmatio tua], miserere imagine tue
 L² miserere operibus manuum tuarum.
- 5) **Os anjos que cantam diante da Virgem Maria:**
 Gr πλῆθος ἀγγέλων ὑμνοῦντων αὐτήν
 L¹ angelos ante ipsam hymnos dicentes
 L² ante quam angelici cetus leti concinerunt coreas

Por tudo, entre as versões latinas, há diferenças similares, no léxico, no conteúdo e nas sintaxes.

IV – DIFERENÇAS NAS FONTES GREGAS DE L₁ E L₂

- 1) Na cidade de Cristo São Paulo vê todos os profetas:

Gr πάντας τοῦ προφήτας

L² omnes prophetas dei (idêntico al testo siriaco)

L¹ prophetas minores et maiores [S¹G maiores et minores] (idêntico al testo coptico)

- 2) No mesmo trecho há uma notável crux:

L¹ Que est uia haec? et dixit mihi: Haec est uia prophetarum (idêntico al testo coptico), ma

Gr αἱ ὁδοὶ αὐτῆς πᾶσῶν τῶν προφητῶν [= queste sono i canti di tutte le profesie], mas o texto de Zurique;

No entanto L₂ complica-se pela lição de Gz: cernebat *delectabilem uiam* (se bem que haja alguma indicação que Gz “melhore” o texto, quando não o acha satisfatório).

Por isso é evidente que as versões gregas apresentem uma das três lições seguintes:

ὁδός = uia

ὀδὴ = ode, canto

εἶδος, εἶδος = bella forma, decus (feminino ou neutro)

} ambos substantivos femininos

- 3) Na cidade de Cristo São Paulo vê Davi:

Gr ὁ Δαυὶδ ὁ προφήτης

L¹ Dauit... qui fuit rex et propheta

L₁ e o texto copta omite a frase descritiva, enquanto o texto siriaco é igual a L₂

- 4) *Nell'infernum, onde os pecadores pedem piedade:*

Gr μετ' φωνῆ μεγάλης - ε καὶ προπέσσαν ἐνώπιον τοῦ Θεοῦ

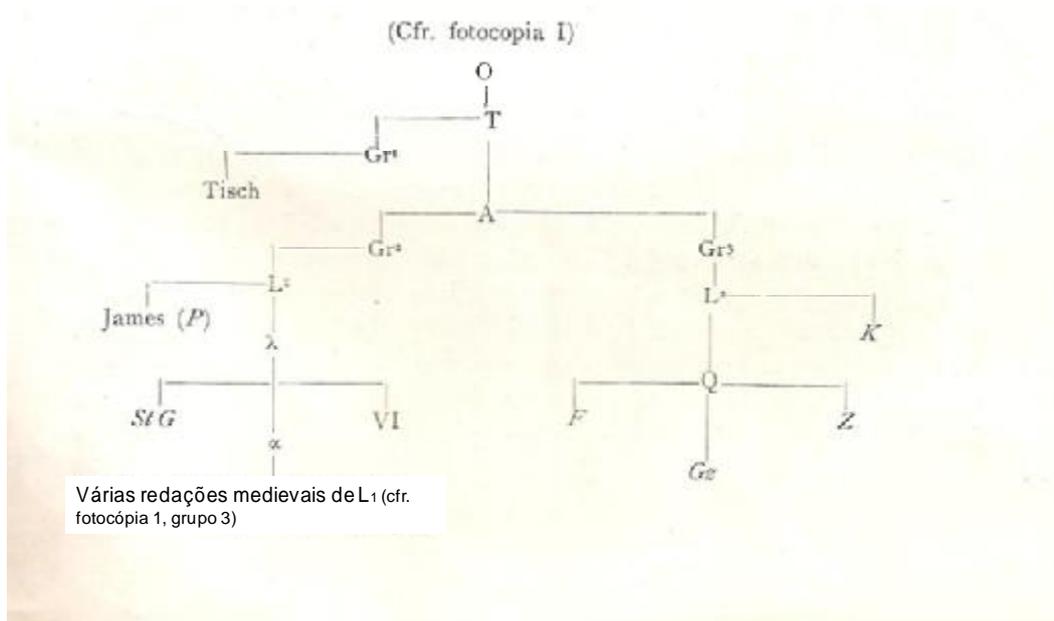
L¹ ingenti clamore - e ceciderunt in facies suas proni... et clamabant ad deum;

Mas estas frases não estão presentes nem em L₁ nem nos textos siriaco e copta.

- 5) Por fim, a confusão entre Elias e o Sol, sobre a qual já falei, presente em L₁ mas corrigida em L₂

Sobre estes dados podemos agora tentar construir um novo esquema da tradição ocidental do Apocalipse de São Paulo (vejam a quinta fotocópia):

V. NOVO ESTEMA – TRADIÇÕES LATINAS



Gr1, Gr2, Gr3 e A são os hipotéticos arquétipos gregos.

Gr1 e Tisch. Preservam uma alusão à heresia nestoriana, que remonta ao texto de Tarso (T) e útil para datar a segunda edição do Apocalipse.

A modifica a alusão nestoriana e transmite esta modificação às fontes de L1 e L2.

Gr2 contém a confusão entre ΗΑΙΑΣ e ΗΑΙΟΣ e a transmite a L1 e dele a James (P); mas Gr3 e L2 estão neste ponto corretos.

Gr3, se bem que falte a “praefatio tarsiana”, é um texto grego completo, cujo conteúdo é uniformemente abreviado por todo o texto, como também na sua versão latina de L2. O critério de abreviação é, no entanto, diferente daquele de Gr1 e de Tisch.

Q' é a hipotética fonte comum de F, Gz e Z (os textos sobreviventes de L2) enquanto apresentam erros comuns; mas todos devem remontar a Q, independentemente, enquanto cada um deles apresenta erros particulares.

K é uma cópia de uma adaptação alemã em versos de L2, muito fragmentada para ser reportada com precisão a um dos manuscritos latinos; se bem que quando é possível compará-los resulta mais próximo a F e Gz que a Z.

Resta-nos discutir, nesta ocasião, ainda outro problema em relação a L2, e, com isso, colocarei fim a meu discurso.

Qual é a data original de L2? Os três manuscritos latinos que o transmitem são do século catorze ou quinze e a proveniência deles testemunha que esta versão do Apocalipse circulou nos monastérios alemães da época. Mas, o original, é uma simples e tardia tradução do grego feita em ambiente já renascentista? Aqui, a adaptação alemã em versos, da qual já

falei, (isto é, K), nos oferece alguns dados importantes. O Von Karajan e o Kraus, que já lhe fizeram duas edições, concordam sobre o fato de que, por razões lingüísticas, esta adaptação deve ter sido feita em torno de 1150, na era da renascença, que conheceu algumas traduções do grego como, por exemplo, as de Burgúndio da Pisa, ou a da escola salerniana ou a feita na Sicília. L₂, por isso deve ser datada em torno da metade (ou antes) do século XII; é anterior, isto é, ao manuscrito grego do século XIII, publicado por Tischendorf.

Esta é a substância de meu discurso.

Permitam-me concluir com uma breve *peroratio*. A descoberta é a compensação mais bela da filologia; e as nossas descobertas nos enchem de alegria porque são as nossas. O antigo escritor grego que preparou a segunda edição do *Apocalipse de São Paulo*, e datou a descoberta com o ano de 420, quando eram cônsules Theodosius Minor e Costantius Vir Clarissimus, nos disse que o Apocalipse foi encontrado, graças a um maravilhoso sonho, nas fundações da casa de São Paulo, em Tarso. Ele nos disse também que ali foi encontrado, além de um cofre de mármore que continha a obra, um par de *gallicole* do Apóstolo. Poucos de nós, qualquer que seja a nossa descoberta, podem ter a felicidade de se deparar com uma pequena coisa como esta!

Tradução de Silvana de Gaspari