

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA (PPGHI-UFU)

LETÍCIA SIMÕES MALERBA

FIGURAÇÕES DO DIABO NA *DIVINA COMÉDIA*, DE DANTE ALIGHIERI E DE SATÃ
EM *PARAÍSO PERDIDO*, DE JOHN MILTON

UBERLÂNDIA

2022

LETÍCIA SIMÕES MALERBA

FIGURAÇÕES DO DIABO NA *DIVINA COMÉDIA*, DE DANTE ALIGHIERI, E *PARAÍSO PERDIDO*, DE JOHN MILTON

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto de César Noronha

Coorientador: Prof. Dr. Cleber Vinicius do Amaral Felipe

UBERLÂNDIA (MG)

2022

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M245 Malerba, Letícia Simões, 1996-
2022 Figurações do Diabo na Divina Comédia, de Dante
Alighieri e de Satã em Paraíso Perdido, de John Milton
[recurso eletrônico] / Letícia Simões Malerba. - 2022.

Orientador: Gilberto César de Noronha.
Coorientador: Cleber Vinícius do Amaral Felipe.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em História.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.131>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. História. I. Noronha, Gilberto César de, 1979-,
(Orient.). II. Felipe, Cleber Vinícius do Amaral, 1986-,
(Coorient.). III. Universidade Federal de Uberlândia.
Pós-graduação em História. IV. Título.

CDU: 930

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	DISSERTAÇÃO DE Mestrado Acadêmico, Ata 3, PPGHI				
Data:	Dezoito de fevereiro de dois mil e vinte e dois	Hora de início:	15:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	12012HIS006				
Nome do Discente:	Leticia Simões Malerba				
Título do Trabalho:	Figurações do Diabo na Divina Comédia, de Dante Alighieri e de Satã em Paraíso Perdido, de John Milton				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	Política e Imaginário				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Ciganos em Portugal e no Brasil: composições modernas				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Guilherme Amaral Luz (UFU), Lavinia Silveiras Fiorussi (UNIFESP) e Gilberto César de Noronha orientador da candidata. O Prof. Dr. Cleber Vinícius do Amaral Felipe colaborou com o trabalho como coorientador.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Gilberto César de Noronha, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Amaral Luz, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/02/2022, às 16:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lavinia Silves Fiorussi, Usuário Externo**, em 18/02/2022, às 16:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gilberto Cezar de Noronha, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/02/2022, às 16:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3314561** e o código CRC **5C7591AB**.

LETÍCIA SIMÕES MALERBA

FIGURAÇÕES DO DIABO NA *DIVINA COMÉDIA*, DE DANTE ALIGHIERI, E *PARAÍSO PERDIDO*, DE JOHN MILTON

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gilberto César de Noronha (INHIS – UFU)

Prof. Dr. Guilherme Amaral Luz (INHIS – UFU)

Profa. Dra. Lavinia Silveiras Fiorussi (EFLCH – UNIFESP)

Aos meus pais, Cristina e Júlio César, e aos meus avós, Esmeralda e Walter.

Às mais de 600 mil vítimas da pandemia de Covid-19 no Brasil.

*O luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi,
e da te intelletta / e intendente te ami e arridi!
(Divina Comédia, Paraíso, Canto XXXIII).*

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus, por toda a proteção concedida a mim e aos que eu amo e por me dar forças para concluir mais uma fase importante dos meus estudos.

À minha mãe, Cristina, por amor incondicional dedicado a mim. Sua força e bondade sempre me encantaram e a cada dia mais a tenho como o maior exemplo da minha vida. Já passamos por tanta coisa difícil e você sempre me estimulou a continuar os estudos, batalhar pela minha vida, pelos meus direitos... por tanta coisa! Sou infinitamente grata e feliz por tê-la como mãe e, para a minha sorte, como melhor amiga. Eu amo você.

Ao meu avô, Walter, que não está mais fisicamente presente conosco desde o mês de outubro de 2020. Um homem forte, firme, mas também de coração gigantesco que me ensinou, juntamente aos meus pais e minha avó materna, o significado de amor e felicidade. Sinto sua falta todos os dias, tanto que chega a doer! Mas tenho certeza que está participando de tudo comigo e com a mãe. Obrigada por tanto. Eu amo você.

Ao meu pai, Júlio César, e à minha avó, Esmeralda. Em 2021, completam-se dez anos sem você, pai, e cinco anos sem você, vó, e o que tenho a fazer é agradecer por tudo que me ensinaram enquanto estiveram fisicamente perto de mim e por tanto amor a mim concedido. A saudade aumenta a cada dia, mas sinto a presença dos dois comigo a todo momento: tenho certeza que se tornaram meus anjos da guarda. Não só meus, mas da mãe também. Muito amor e gratidão por tudo.

Ao meu namorado, Christian. Desde o começo da pandemia tanta coisa aconteceu, mudou... e você sempre ali, comigo. Obrigada por todo amor e carinho e também pela força nos momentos mais difíceis. Significa muito para mim saber que posso contar com você da mesma forma que pode contar comigo. Eu te amo e sou muito feliz por tê-lo em minha vida.

Ao professor Cleber, meu coorientador, por mais essa fase de dedicação à minha pesquisa. Obrigada por toda atenção e ajuda desde os tempos da monografia até hoje: admiro muito o senhor e todo seu conhecimento. Agradeço também ao professor Gilberto, meu orientador, por me auxiliar na pesquisa e, principalmente, no processo de finalização da mesma.

Dedico também a todas as vítimas da pandemia de Covid-19 no Brasil. Os últimos dois anos estão sendo de muito sofrimento por conta de tantas perdas e uma das coisas mais doloridas é saber que muitas dessas mortes poderiam ter sido evitadas. O negacionismo matou e continua matando muita gente, assim como a falta de vacina. Eu dedico esse meu trabalho a todos que estão sofrendo e indignados com tanta falta de respeito pela vida: em plena

pandemia, tantos bares lotados, reuniões com amigos, viagens. Tudo isso aliado a um cenário político, econômico e social extremamente sombrio. Tão difícil ver tanta gente defendendo o que, desde sempre, foi indefensável! Está cada vez mais difícil manter a sanidade nesses tempos... mas tenhamos força e lembremo-nos de parte do célebre poema *E então, que quereis?* de Maiakóvski (1893-1930):

*Não estamos alegres,
é certo,
mas também por que razão
haveríamos de ficar tristes?
o mar da História é agitado.
As ameaças
e as guerras
havemos de atravessá-las,
rompê-las ao meio,
cortando-as
como uma quilha corta
as ondas.*

Sigamos em frente e firmes com a nossa verdade.

Agradeço, é claro, a Dante Alighieri, por toda a grandiosidade de sua vida e obra e por me inspirar todos os dias.

RESUMO

Pretende-se analisar as figurações do Diabo na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e em *Paraíso Perdido*, de John Milton. Os poemas serão analisados levando-se em conta a longa duração da Instituição Retórica, com especial atenção à técnica poética da écfrase, presente no Inferno dantesco e ao longo da referida obra miltoniana. Para isso, o trabalho propõe comparações entre as obras a partir do estudo da écfrase da figuração demoníaca e do mapeamento de lugares-comuns empregados nas descrições ecfrásicas do Diabo e do Inferno a fim de valorizar os códigos retóricos e poéticos mobilizados por cada poeta, bem como o topos do *ut pictura poesis* horaciano, considerando a verossimilhança e o decoro que convém a cada gênero. Nesse sentido, pretende-se trabalhar as possíveis relações entre a historicidade das figurações diabólicas e a forma como as representações imagéticas das mesmas compõem o imaginário de cada período.

Palavras-chave: *Divina Comédia*; *Paraíso Perdido*; Instituição Retórica; écfrase; figuração.

ABSTRACT

It is intended to analyze the figurations of the Devil in Dante Alighieri's *Divine Comedy* and John Milton's *Paradise Lost*. The poems will be analyzed taking into account the long duration of the Rhetorical Institution, with special attention to the poetic technique of the ekphrasis, present in Dante's Hell and throughout the mentioned Miltonian work. To that, the work proposes comparisons between the works from the study of the demonic figuration's ekphrasis and the mapping of common places employed in the ephrastic descriptions of the Devil and Hell in order to value the rhetoric and poetic codes mobilized by each poet, as well as the topos from the horacian *ut pictura poesis*, considering the verisimilitude and decorum which it is convenient on each gender. In this sense, it is intended to work the possible relations between the diabolical historicity of the figurations and the way how the imagery representations of them compose the imaginary of each period.

Keywords: *Divine Comedy*; *Paradise Lost*; Rhetorical Institution; *ekphrasis*; figuration.

RESUMEN

Se pretende analizar las figuraciones del Diablo en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri y el *Paraíso Perdido* de John Milton. Los poemas serán analizados teniendo en cuenta la larga duración de la Institución Retórica, con especial atención a la técnica poética del ecfrase, presente en Infierno dantesco y a lo largo de la citada obra miltoniana. Con este fin, el documento propone comparaciones entre las obras del estudio de la ecfrase de la figuración demoníaca y el mapeo de lugares comunes empleado en las descripciones ecfrásicas del Diablo y el Infierno con el fin de valorar los códigos retóricos y poéticos movilizados por cada poeta, así como las cimas de *ut pictura poesis* horaciano, considerando la verosimilitud y decoro que se adapta a cada género. En este sentido, se pretende trabajar las posibles relaciones entre la historicidad de las figuraciones diabólicas y cómo las representaciones imagineras de ellos componen el imaginario de cada período.

Palabras clave: *Divina Comedia*; *Paraíso Perdido*; Institución Retórica; ecfrase; figuración.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Viaggio di Enea agli Elisi secondo Virgilio</i> (1825). Andrea de Jorio	25
Figura 2: <i>Chart of Hell</i> (c.1480-90). Sandro Botticelli	25
Figura 3: <i>Battle in the sky</i> (1866). Gustave Doré	37
Figura 4: Mapa em formato T – O (2019). Portal do Professor MEC.....	41
Figura 5: <i>A terra segundo a geografia de Dante</i> (2009). Ilustração de Helder da Rocha.	44
Figura 6: Esquema do Paraíso. Arquivo pessoal	46
Figura 7: Taula de <i>Sant Miquel</i> (século XIII). Soriguerola.....	94
Figura 8: <i>Giudizio Universale</i> (Inferno), detalhe (c. 1260-1270). Coppo di Marcovaldo	94
Figura 9: Inferno (1354-1357). Nardo di Cione	96
Figura 10: Inferno (detaglio), (1354-1357). Nardo di Cione.....	96
Figura 11: <i>Inferno</i> (detalhe) (1410). Giovanni da Modena	98
Figura 12: Centro do Inferno. Figura inteira de Satã. (c. 1480-1500). Sandro Botticelli	99
Figura 13: Centro do Inferno (detalhe) (c. 1480 – 1500). Sandro Botticelli	100
Figura 14: <i>Satan Rousing the Rebel Angels</i> (1688). John Medina	102
Figura 15: <i>Sin and death</i> (1688). John Medina	103
Figura 16: <i>Inferno</i> (Canto XVII). Gerião (c. 1480 – 1500). Sandro Botticelli.....	108
Figura 17: <i>The Fall</i> (1688). John Medina	112
Figura 18: <i>The Expulsion</i> (1688). John Medina	113
Figura 19: <i>The Creation of Man</i> (1688). John Medina.....	133
Figura 20: <i>Gabriel Expels Satan from the Garden</i> (1688). John Medina	133
Figura 21: <i>Eve Relates her Dream to Adam</i> (1688). John Medina.....	134
Figura 22: <i>War in Heaven</i> (1688). John Medina	134
Figura 23: <i>Raphael warns Adam</i> (1688). John Medina.....	135
Figura 24: <i>Raphael advises Patience</i> , (1688). John Medina	135
Figura 25: <i>The Triumph of Satan and the Judgement of Adam and Eve</i> (1688). John Medina	.136
Figura 26: <i>St. Michael foretells the Crucifixion</i> (1688). John Medina.....	136

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1	
DANTE ALIGHIERI, JOHN MILTON E SUAS TRADIÇÕES	
1.1 Dante Alighieri e seus modelos poéticos	21
1.2 John Milton e o <i>Paraíso Perdido</i>	31
1.3 O Inferno de Dante Alighieri e John Milton.....	38
CAPÍTULO 2	
AS FIGURAÇÕES DO DIABO	
2.1 A ideia de Bem e Mal e o Diabo no cristianismo	57
2.2 O Diabo dantesco e o Satã miltoniano	70
CAPÍTULO 3	
DIANTE DOS OLHOS: <i>UT PICTURA POESIS</i>	
3.1 João Damasceno e o estatuto da pintura medieval.....	90
3.2 O Diabo e a éfrase	97
3.3 <i>Ut pictura poesis</i> e os desenhos e pinturas como “narrativas visuais	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS.....	120
ANEXO DE GRAVURAS PINTADAS POR JOHN BAPTISTE MEDINA PARA A QUARTA EDIÇÃO DE <i>PARAÍSO PERDIDO</i> (1688).....	133

INTRODUÇÃO

Em estudo sobre o gênero épico, João Adolfo Hansen¹ afirma que “a epopéia não é *pop* e o tempo frio da narração dos arcaísmos heróicos alheios às alegrias do *marketing* entedia mortalmente o leitor já bastante animado pelo tédio do espetáculo global”.² Um dos fatores que dificulta essa leitura é a diferença entre os códigos da poesia produzida até o século XVIII e os preceitos românticos. Para estudar a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e o *Paraíso Perdido*, de John Milton, é preciso considerar que esses poemas apresentam características genéricas que se amparam na retórica, nos protocolos poéticos, na mímese aristotélica.

Nesse sentido, o presente trabalho objetiva o estudo das técnicas poéticas da écfrase da figuração demoníaca a partir do Diabo dantesco e do Satã miltoniano, principalmente baseado na definição e nas tipologias propostas pelos autores dos *Progymnasmata*³, como o retor grego Hermógenes (2 d. C.). Para isso, se debruça especialmente nas relações entre ambas as fontes, tendo como base as questões de cunho retórico-poético inerentes a essa construção e levando em consideração as características genéricas que possuem.

Os esforços iniciais concentram-se em um estudo pormenorizado sobre a écfrase e a emulação, uma vez que a comparação entre os poemas quanto à descrição do Diabo será feita a partir dos preceitos retóricos. A busca dessas figurações nos coloca de frente com as questões da retórica, então problematizar a história da constituição das mesmas mostra-se primordial nesse processo de compreensão das construções da figura diabólica em ambas, bem como das representações imagéticas que compõe o imaginário de cada período.

¹ João Adolfo Hansen (1942) é crítico literário, pesquisador e atualmente é professor aposentado da Universidade de São Paulo (USP). Na medida em que o presente trabalho parte das categorias retórico-poéticas para suas análises, a produção acadêmica de Hansen é de grande importância na pesquisa, pois seus estudos contemplam, dentre outros vários temas, o gênero épico, a retórica, a literatura e a *Divina Comédia*. Por isso, ao longo do mesmo, seu nome será mencionado de maneira recorrente.

² HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.) *Épicos: Prosopopeia / O Uruguai / Caramuru / Vila Rica / Confederação dos Tamoios / I Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 18.

³ Por definição, os *Progymnasmata* “[...] são exercícios preparatórios de oratória com os quais retores gregos dos séculos I a IV d.C., como Aélion Theon e Hermógenes, prescrevem e doutrinam a prática do epidítico alto e baixo. Na chamada Segunda Sofística, Calístrato, Filóstrato de Lemos e Luciano de Samósata, principalmente, exercitam-se na eloquência, ensinando-a. Os *Progymnasmata* de Afônio e os textos de outros retores gregos, como Hermógenes, Longino, Demétrio de Falero, Dionísio de Halicarnasso, circularam no Oriente, em Constantinopla, até o final do século XV. Quando os turcos ocuparam a cidade, eruditos levaram esses textos para a Itália, onde foram publicados por Aldo Manúcio”. Ver SINKEVISQUE, Eduardo. *Exercícios retóricos: “Progymnasmata” em Sebastião da Rocha Pita*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM (PPGL – UFSM). Letras, Santa Maria, Especial, n. 1, 2019, p. 192.

Nesse sentido, de Aristóteles até o século das luzes, os códigos referentes à poesia eram retóricos, imitativos e prescritivos, ou seja, a imitar os grandes autores (*auctores*) constituía uma regra incontornável. Com o Romantismo, a subjetividade do poeta substituiu o preceito mimético e mobilizou novos procedimentos, o que gerou uma desvalorização da retórica em detrimento das estéticas. De acordo com o historiador Cleber Felipe,

Da Antiguidade ao Iluminismo, os gêneros retórico-poéticos inventavam (no sentido retórico do termo) várias matérias de diversos tempos e lugares: informações históricas, referências mitológicas, preceitos poéticos, doutrinas teológicas, perspectivas filosóficas etc. A liberdade de poetas e narradores, no caso, era restrita, pois resultava de preceitos retóricos que limitavam seu arbítrio, afinal, estamos falando de um momento no qual imitar/emular autores (ou autoridades, *auctoritas*) era a regra.⁴

A poesia sacra na Toscana do século XIV e o gênero épico praticado na Inglaterra do século XVII se inserem na longa duração da tradição retórica. Durante seu período de vigência, emular *auctores*, ou seja, imitar as autoridades antigas que se destacaram no gênero em análise era encarado como uma maneira de se atingir a excelência artística, uma vez que são “[...] os discursos do costume (*consuetudo*) que realizam a excelência dos gêneros em que os poetas se exercitam”⁵, como é o caso de Homero e Virgílio nos domínios da épica, por exemplo.

Desse modo, a gradual desvalorização da epopeia na segunda metade do século XVIII decorre da contestação dos preceitos emulativos, que, supostamente, restringiam a liberdade criativa do autor, avessa à “norma retórica coletiva e objetiva encontrada no costume, na tradição”⁶. A emulação das autoridades era realizada de maneira que se imitasse o predicado⁷

⁴ FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. Apresentação. In: *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, Uberlândia, v. 31, n. 2, jul./dez. 2018, p. 1.

⁵ Idem, p. 19.

⁶ FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. A poesia épica e a experiência trágica: o naufrágio de Sepúlveda. *Artcultura*, Uberlândia, v. 21, n. 38, jan./jun. 2019, p. 93.

⁷ Segundo João Hansen, predicado “[...] é um gênero comum que inclui espécies diversas de invenções possíveis (“flores”) que os figuram. Depois que o acha, o poeta o representa em uma das suas espécies possíveis, fazendo-a semelhante à espécie da obra que imita. A nova espécie é figurada em “diferentes categorias”, que participam mais e melhor no predicado, segundo o gênero da obra. [...] todos os poetas que se exercitam num gênero específico, como o épico, aplicam os mesmos preceitos que o regulam”. Ver: HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.) *Épicos: Prosopopeia / O Uruguai / Caramuru / Vila Rica / Confederação dos Tamoios / I Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 21.

da fonte imitada, ou seja, não se tratava de cópia, mas sim de apropriação do argumento engenhoso em um novo projeto, historicamente determinado.⁸

Estudar as tradições mobilizadas na *Divina Comédia* e em *Paraíso Perdido* não configura uma tarefa simples. Em se tratando do gênero épico, do qual a obra de Milton faz parte, é fundamental saber que foi na *Poética* que Aristóteles apresentou, pela primeira vez, uma exposição doutrinária acerca do gênero, estabelecendo aproximações entre a epopeia e a tragédia, devido “[...] à opção que fazem pelos objetos de imitação: homens superiores e exemplares, merecedores de glória imorredoura”;⁹ a superioridade do drama em relação à epopeia se dá pelo acréscimo da encenação e de todos os seus recursos, ou seja, o gênero épico não tem a dimensão performática (*dramma*, em grego) e, por isso, é inferior ao gênero dramático.

De acordo com Aristóteles, todos têm prazer em imitar, pois aprender é agradável. Nas artes, Virgílio imitou Homero, que também narrou as peripécias de um herói que entrou em contato com os mortos para descobrir como retornar à pátria. Embora haja uma evidente analogia entre as experiências de Odisseu e Eneias, Homero e Virgílio retrataram o mundo de Hades com propósitos particulares, datados. A emulação (*aemulatio*) é justamente isso: uma imitação com vistas à superação do modelo.¹⁰

Os exemplos referidos por Cleber Felipe ajudam a compreender melhor a noção de *aemulatio*, visto que reforçam a importância de se diferenciar este conceito e a concepção de imitação servil: apesar de Virgílio ter imitado Homero ao narrar o herói que vai ao mundo dos mortos para encontrar uma maneira de regressar à sua pátria, ele deixa evidente que cada um dos poetas tinha um objetivo na maneira de retratar seus personagens. Pela emulação, portanto, se imita a propriedade ou o predicado que provoca prazer em uma obra: esse predicado é um gênero comum de onde surgem inúmeras e distintas espécies, “[...] assim, o modo de produzir semelhanças e diferenças distingue a emulação da imitação servil”¹¹. Esse

⁸ Ver HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.) *Épicos: Prosopopeia / O Uruguai / Caramuru / Vila Rica / Confederação dos Tamoios / I Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 21.

⁹ FELIPE, op. cit., p. 94.

¹⁰ Idem, p. 95.

¹¹ João Hansen ressalta a distinção entre emulação e imitação servil: “[...] faz-se distinção entre pintores e escritores, uma vez que uma pintura não é individualmente a mesma quando tem matéria diversa, isto é, outra tela e cores, merecendo mesmo algum louvor o pintor que, em seu artifício, copia outro. Ao contrário, no caso de escritores, a diversidade do papel e da tinta não impede que seja a mesma coisa o que se copia, uma vez que toda composição escrita recebe seu ser individual dos conceitos e das palavras de que é tecida, não da matéria do escritório”. Ver HANSEN, João Adolfo. Categorias epídíticas da ekphrasis. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 71, setembro/novembro 2006, p. 88.

prazer, como consequência da admiração de *res gestae*¹², “coisas feitas”, é o objetivo principal da epopeia, produzindo o chamado *kléos*, ou “fama imorredoura”. Em síntese, o gênero épico

[...] é doutrinado como discurso longo, quase sempre em verso heroico, o hexâmetro datílico grego e latino, ou na oitava rima italiana de verso decassílabo com as seis primeiras rimas alternadas e as duas últimas emparelhadas (ABABABCC) das línguas vulgares, imitando por modo misto, narrativo e dramático, a ação uma, inteira e perfeita, de tipo superior e ilustre ou heroico, metido em guerra histórica ou mítica, real ou fictícia, para a admiração, o prazer e o ensino de virtudes cívico-morais.¹³

Os autores, até o século XVIII, concebiam os preceitos do gênero como medida para sua escrita. Havia uma espécie de modelo de construção de um argumento, ou uma “sede do argumento”, molde coletivo que não era usado de maneira mecânica, mas sim como uma variação elocutiva. Trata-se do chamado “lugar-comum”.

A tomar pelo sentido da mímese, entre os gregos, e da *imitatio* dos latinos, o lugar-comum (*topos*, *locus*) circula em diferentes momentos, mas admite variações. Essa noção não se resume à ideia de “clichê”, associação comum no Romantismo: o clichê é idêntico a ele mesmo em todas as suas manifestações, sem variação; o lugar-comum, por sua vez, é um modelo de construção de argumento coletivo, que apresenta uma variação elocutiva (por meio da fala ou da escrita) que se renova. Nesse sentido, há duas ideias fundamentais em Aristóteles: o pensamento se faz por meio de imagens (*eikon*, no grego) e a memória se afina à imaginação¹⁴, pois é constituída pelas imagens que guardamos. É nesse “espaço” que a memória¹⁵ reúne um variado repertório de argumentos, comuns a diferentes gêneros discursivos e que se fazem presentes também entre os integrantes do público ao qual os autores se dirigem. Quando, por exemplo, nosso orador precisa se lembrar de algo, ele parte de algum ponto, e esse ponto sempre é um lugar. Assim, para Aristóteles, o discurso tem uma boa opinião quando ele repete aquilo que é considerado verdadeiro pela maioria dos sábios.

¹² “*Res gestae regumque, ducumque, et tristia bella*”. Ver HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.) *Épicos: Prosopopeia / O Uruguai / Caramuru / Vila Rica / Confederação dos Tamoios / I Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p.27. Hansen cita HORÁCIO. *Arte Poética* de Q. Horácio Flacco. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1833, v. X, p. 59.

¹³ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.) *Épicos: Prosopopeia / O Uruguai / Caramuru / Vila Rica / Confederação dos Tamoios / I Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 27.

¹⁴Em *A Arte da Memória*, a historiadora inglesa Frances Yates (1899-1981) desenvolve a doutrina das artes de memória e sua relação com a imaginação na teologia/retórica do medievo, passando desde os oradores gregos até o século XVII. Ver YATES, Frances. *A Arte da Memória*. Tradução de Flavia Bancher. Campinas: Editora Unicamp (1ª ed.), 2007.

¹⁵Importante enfatizar que a memória constitui uma das partes da Instituição Retórica.

Na Instituição Retórica, invenção (*inventio*) significa achar (*euresis*, no grego). Nesse sentido, a invenção de um discurso corresponde sempre ao ato de encontrar coisas verdadeiras ou semelhantes às que a sociedade concebe como sendo verdadeiras, o que torna provável a causa tratada pelo discurso. Nesse sentido, como presença de algo ausente, as imagens mentais podem se tornar verbais por meio do discurso, que busca impedir o esquecimento¹⁶. Ao mesmo tempo em que a memória artificial se opõe à morte, ela representa aquilo que está morto como, de acordo com os latinos, artifício que comunica metáforas que, ao serem lembradas, nos permitem substituir nomes de mortos por imagens, que são ícones dispostos segundo uma determinada ordem de lugares físicos e imaginários que Aristóteles chamou de *topoi*. Nesse sentido, a imagem é produto da fantasia e dessemelhante a uma percepção desprovida de matéria. De acordo com o filósofo grego, a retórica se preocupa com o “falar bem”, mas não no sentido gramatical, e sim técnico, de falar bem e fazer o possível para ser persuasivo; além disso, só se pode convencer alguém de algo quando essa pessoa já conhece os lugares-comuns que serão utilizados para convencê-la.¹⁷

Nesse sentido, para que a desenvoltura do poeta seja plena, persuasiva e atinja os seus objetivos (de acordo com as divisões e a composição do discurso retórico¹⁸), o recurso à écfrase é fundamental. De maneira mais ampla, a écfrase se caracteriza como “[...] um processo descritivo empregado em textos retóricos e poéticos desde a Antiguidade Clássica, cuja finalidade é trazer o conteúdo descrito diante dos olhos por meio de recursos que tornem a imagem intensamente vivaz”.¹⁹ Trata-se de um recurso poético que produz visibilidade por meio da leitura²⁰. Do grego *ekphrasis*, equivalente à *descriptio* na retórica latina, esse expediente foi empregado desde a Antiguidade Clássica e sua sistematização ocorreu na Roma Imperial, com os autores dos *Progymnasmata* como Teão, Aftônio e Hermógenes, ainda que o recurso fosse utilizado anteriormente, com a Segunda Sofística. Segundo Hansen,

nos *Progymnasmata*, exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C., *ekphrasis* (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa “exposição” ou “descrição”, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopéias e exercícios de qualificação de causas

¹⁶Articulação entre as partes da Memória e da Invenção na Instituição Retórica.

¹⁷Ver: Seminários abertos Letras UFSM. *Retórica e lugar comum*. Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EgL9QiBDGHI>. Acesso em: 29 de março. 2021. 2:02:44.

¹⁸ Para o estudo mais específico em torno das divisões e da composição do discurso retórico, ver: REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

¹⁹ HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 71, setembro/novembro 2006, p. 85.

²⁰Em outros termos, a écfrase é, genericamente, a técnica institucionalizada pela Retórica para realizar a descrição de lugares, personagens, paisagens naturais, obras de arte visual, objetos e instrumentos - reais ou imaginários, históricos ou fantasiados de ficção - mas sempre figurados poeticamente, através de recursos muito diversificados de visualização, referências, sonoridade, entre outros.

deliberativas, judiciais e epidíticas. Aélio Theon diz que *ekphrasis* é discurso periegético – que narra em torno – pondo sob os olhos com *enargeia*, “vividez”, o que deve ser mostrado. Nos seus *Progymnasmata*, Hermógenes a define de maneira semelhante: técnica de produzir enunciados que têm *enargeia*, apresentando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe.²¹

Assim, de acordo com Hermógenes,

A *ekphrasis* é um enunciado que apresenta em detalhe, como dizem os teóricos, que tem a vividez (*enargeia*) e que põe sob os olhos o que mostra. Têm-se descrições de pessoas, de ações, de situações, de lugares, de tempos e de muitas outras coisas. De pessoas, como em Homero – ele era cambaio e mancava de um pé (*Ilíada*, 2, 217); de ações, por exemplo a descrição de um combate em terra e de uma batalha naval; de situações, por exemplo a paz, a guerra; de lugares, por exemplo portos, rios, cidades; do tempo, por exemplo a primavera, o verão, uma festa (de data fixa). Pode-se ter também uma descrição mista, como em Tucídides a batalha à noite: com efeito, a noite é uma situação e a batalha é uma ação. Nós faremos a descrição de ações recorrendo aos acontecimentos que precederam, depois aos da própria ação, depois aos que se seguiram. Por exemplo: se fazemos a descrição de uma guerra, diremos inicialmente o que antecedeu a guerra, os movimentos de tropas, os gastos envolvidos, os temores, depois os combates, as feridas, as mortes, depois o troféu, depois os peãs (cantos) dos vencedores, as lágrimas dos outros, sua escravidão. Na descrição de lugares, de tempos ou de pessoas, teremos por matéria a apresentação deles, mas também a beleza, a utilidade ou o caráter extraordinário. As virtudes da descrição são principalmente a clareza e a evidência: o discurso deve quase produzir a visão por meio da audição. É importante além disso que os elementos do discurso se modelem sobre as coisas: se a coisa é florida, o discurso o será também, se é seca, será do mesmo modo.²²

Nesse sentido, Teão explicita que a écfrase possui duas virtudes principais: a *enargeia* (que seria a vivacidade) e a *saphenéia* (correspondente à clareza). Em seguida, ele elabora a seguinte divisão:

Personagens (*prosopa*): como fez Homero, por exemplo, “Era encurvado, de cute queimada e os cabelos bem crespos, / e tinha o nome de Euríbatas”. Os animais também são inseridos nessa categoria; Ações (*pragmata*): guerra, paz, fome, epidemia, terremoto etc; Lugares (*topoi*): praias, cidades, ilhas, desertos etc; Épocas/tempo (*chronoi*): estações do ano e festividades; Modos (*tropoi*): quais são os equipamentos, armas e máquinas de guerra, em relação aos preparativos de cada um, como no canto 18 da *Ilíada*.²³

Essas tipologias da écfrase são essenciais para a descrição vívida do objeto, podendo acontecer ou não de forma mista, “[...] como, por exemplo, no combate noturno da História da Guerra do Peloponeso de Tucídides, 7.44 – a noite é uma circunstância temporal e o combate

²¹HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 71, setembro/novembro 2006, p. 85.

²²Idem, *ibidem*, p. 91. HANSEN cita HERMÓGENES. *Progymnasmata (Les Exercices Préparatoires)*. In: *L'Art Rhétorique*. Trad. française intégrale, introduction et notes par Michel Patillon, préface de Pierre Laurens. Paris: L'Âge d' Homme, 1997, pp. 10-23.

²³RODOLPHO, Melina. Écfrase e Evidência. *Let. Cláss.*, São Paulo, v. 18, n. 1, 2014, p. 96.

é uma ação”²⁴. Assim, a vivacidade atribuída ao texto por meio da *enargeia* faz com que essa virtude seja a responsável por diferenciar a éfrase da narração simples e essa capacidade de colocar sobre os olhos

[...] é capaz de comover o público, caso contrário a visualização do discurso não ocorreria, uma vez que ela depende de certa atividade anímica no indivíduo. O resultado da energia, portanto, requer mecanismos amplificadores, dentre os quais se encontra a éfrase ou descrição. Os métodos da amplificação contribuem não apenas para a comoção e o deleite, mas também para reforçar a credibilidade, pois permite ilustrar o discurso verbal – aquilo que se torna “visível” comove mais intensamente e opera a favor da argumentação.²⁵

O estado das coisas empíricas não é representado nos épicos, assim como a descrição verbal do *topos* não reproduz esse estado “material”, por assim dizer, mas sim “[...] a imagem intelectualmente construída como (des)proporção do *logos* – razão e discurso – referido ao *eidos*”²⁶, ou seja, o efeito da *enargeia* gera esse *topos* nos “olhos incorporais da mente”, que se assemelha àquilo tido como verdadeiro a respeito do *eidos*, visto que a invenção de um narrador pelo autor da *ekphrasis* amplifica um argumento em que há concordância.²⁷ Apesar dessa imagem intelectual construída pela descrição (logo, fictícia), voltamos à afirmação de Aristóteles de que reproduzimos os lugares que já conhecemos – em outras palavras, o propósito da éfrase é evidenciar algo que não está presente, por isso a importância da utilização, por parte do autor, dos *topoi* com que a memória da audiência tem familiaridade. Assim, o processo descritivo da éfrase, por ser mimético, apresenta “[...] os modos retóricos da imitação de *topoi* oratórios (*endoxa*) e poéticos (*eikona*)”.²⁸

A realidade em que a escrita dos épicos se insere diz respeito ao papel fundamental e determinante dos gêneros letrados na construção do sentido do texto: a partir da mudança de regime literário, ou seja, com o advento do Romantismo, a literatura passa a ser a expressão do sujeito e não mais reprodução de preceitos retóricos que, por tantos séculos, foi predominante. Nesse sentido, o poema sacro da *Divina Comédia* e o épico *Paraíso Perdido*, foram obras escritas a partir de seus respectivos gêneros, cada qual associado a tópicos e

²⁴ Idem, p. 95.

²⁵ Idem, p. 102.

²⁶ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.) *Épicos: Prosopopeia / O Uruguai / Caramuru / Vila Rica / Confederação dos Tamoios / I Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 93.

²⁷ Ver HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n. 71, setembro/novembro 2006.

²⁸ Idem, *ibidem*.

argumentos específicos, ou seja, a seleção da matriz textual já definia um tipo de tema ou de discussão. Segundo Alcir Pécora,

O peso da determinação de cada gênero no resultado da obra é muito nítido. Por exemplo, não se pensava num termo abrangente como “poema”, que, para nós, tanto pode ser uma canção, uma elegia ou um soneto. [...] é uma construção organizada retoricamente de modo que a escolha de cada forma já implica o tipo de assunto e de interesse de cada texto.²⁹

Cada gênero possuía um sentido associado à própria forma:

[...] a produção literária tem a ver com a emulação, ou seja, com a imitação de determinadas matrizes de diversos gêneros e o grande autor é aquele que consegue rivalizar com a matriz de cada um desses gêneros. Até o século XVIII, (predominavam) as questões retóricas, que são as questões de produção dos efeitos segundo os meios materiais que se tem em mãos, quer dizer, de acordo com a materialidade do gênero, você tem um tipo de efeito que se pode produzir, o que é perdido com a predominância das perspectivas românticas do XVIII.³⁰

Pécora evidencia que se deve ser cauteloso ao utilizar o termo “poema”, reflexão essa que nos importa quando pensamos nas tradições em que a *Divina Comédia* e que *Paraíso Perdido* estão inseridos, visto que, no período de vigência da Instituição Retórica, a forma implica no tipo de conteúdo da obra, e não o contrário: o termo é genérico até a segunda metade do século XVIII, já que ele pode ser uma décima, um soneto, por exemplo, e isso acaba por confundir o leitor pós-revolução Romântica, já que “[...] o que se tem chamado genericamente de “poema” não se reconhece, numa perspectiva de tradição clássica, como “poema” – termo cômodo pela totalização de objetos de tradições letradas muito distintas e, muitas vezes, impossíveis de justapor ou englobar”³¹.

A compreensão a respeito da tradição em que cada obra está inserida é fundamental e suscita debates relevantes sobre produções que possuem considerável diferença temporal, por exemplo, como o é caso da *Divina Comédia* e do *Paraíso Perdido*, nossos objetos de pesquisa. O estudo voltado de maneira mais específica para a figuração do Diabo nesses poemas permite-nos levantar questões diretamente relacionadas aos gêneros aos quais pertencem, de maneira a trabalhar com as representações do Diabo dantesco e miltoniano

²⁹ PÉCORA, Alcir. *Uma releitura dos textos antigos* – Entrevista com Alcir Pécora. [Entrevista concedida a] Luís Fernando M. Costa. *Blog Editora Unicamp*, Campinas, Março /2019. Disponível em <https://blogeditoradaunicamp.com/2019/03/20/uma-releitura-dos-textos-antigos-entrevista-com-alcir-pecora/>

³⁰ Editora Unicamp. Entrevista Alcir Pécora – *Máquina de Gêneros*. Youtube. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=x_k4_5PFjmM . Acesso em: 25 de março 2021. 9:48.

³¹ PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefocauld, Gonzaga, Silva Avarenga e Bocage*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 12.

como manifestações da éfrase. Além disso, a opção pela comparação entre ambas as obras a partir do estudo da análise retórica da técnica poética da éfrase pela figuração demoníaca descarta, por assim dizer, qualquer tipo de anacronismo, pensando na diferença temporal entre as mesmas, afinal, como coloca Hansen,

*A ekphrasis é tabular, ou seja, condensa na particularidade da palavra ou do enunciado a simultaneidade mimética de procedimentos e efeitos que é preciso considerar para lê-la de modo não-anacrônico: a memória dos *topoi* que aplica; a adequação mimética da matéria tratada aos preceitos do gênero; a clareza, a nitidez e a vividez do léxico visualizante; a intensificação patética da enunciação e do destinatário; a presença de algo ausente inventado como anterior ao ato da descrição; a verossimilhança e o decoro específicos do gênero; a emulação de autoridades antigas; a erudição histórica, oratória e poética da memória; a competição entre artes consideradas “irmãs”, etc.³²*

Dessa maneira, a pesquisa se divide em três capítulos. No primeiro, busca-se compreender, historicamente, os poemas, não apenas pelo aprofundamento da explanação dos recursos retórico-poéticos como também a discussão sobre as tradições seguidas por Dante Alighieri e por John Milton, procurando evidenciar quais discussões cada poema promove e buscando compará-los a partir da Instituição retórica, da imitação e da poética, porém com atenção especial ao fato das obras não pertencerem ao mesmo gênero. Assim, objetiva-se fazer um estudo da éfrase da figuração demoníaca como ponto principal.

No capítulo dois, os esforços concentram-se em analisar as descrições promovidas por Dante e por Milton a fim de trabalhar o que está sendo figurado nas obras, bem como a concepção de Inferno construída nas mesmas, principalmente no que diz respeito ao imaginário cristão³³ medieval e também dos séculos XVI e XVII.

No terceiro e último capítulo, aproximamos os ofícios do poeta e do pintor, principalmente a partir do conceito de *ut pictura poesis* através da análise das pinturas com as temáticas infernal e diabólica, investigando a primordialidade das mesmas na constituição desse imaginário. Para isso, busca-se trabalhar inicialmente como João Damasceno, nome expressivo para se compreender as discussões acerca do estatuto da pintura, especialmente, no período medieval. Os expedientes retórico-poéticos, nesse sentido, em união às representações artísticas produzidas no momento histórico em que cada autor estava inserido, mostram-se essenciais no processo de deslocamento do âmbito relativo à abstração para o pictórico e, assim, para a constituição do imaginário de cada período.

³²HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n. 71, setembro/novembro 2006, p. 89.

³³A presente pesquisa não objetiva desenvolver um estudo minucioso e particular a respeito da Igreja Católica, mas utiliza Dante e Milton como ponte de observação para o momento histórico em que cada um estava inserido e, assim, poder traçar um paralelo no que diz respeito à compreensão do protagonismo das figurações diabólicas no imaginário considerando, ao mesmo tempo, muitos dos modelos em comum seguidos por ambos.

CAPÍTULO 1

DANTE ALIGHIERI, JOHN MILTON E SUAS TRADIÇÕES

1.1 Dante Alighieri e seus modelos poéticos

Na *Divina Comédia*³⁴, Dante Alighieri segue três grandes tradições poéticas: a poesia provençal dos trovadores (como Arnaut Daniel, trovador francês emulado por Dante), o chamado *Dolce Stil Nuovo*³⁵ e a poesia clássica antiga, sobretudo a latina, configurando-se como um poema sacro pois, segundo Hansen,

[...] figura o estado das almas depois da morte, na eternidade em que está completado o sentido da história humana [...] sendo poema sacro, [a *Divina Comédia*] é escrita como expressão poética do princípio metafísico que fundamenta cristãmente a interpretação tipológica e alegórica das histórias que narra. Dizendo de outro modo, Dante propõe como princípio construtivo do poema o procedimento que, segundo os teólogos do seu tempo, só podia ser usado para interpretar textos sagrados autorizados pela Igreja. O fato de ele utilizar o modo de interpretar dos teólogos como princípio da invenção poética demonstra que pensa esse modo como sentido figurado que pressupõe um sentido próprio.³⁶

Ainda nesse sentido, de acordo com Emanuel F. de Brito, Mauricio Dias e Pedro Heise,

[o título *Comédia*] explicita o que significa esse título em relação ao seu gênero poético: (*Epístola*, xiii, 10): “O título do livro é: “Começa a *Comédia* de Dante Alagheri [sic], florentino de nascimento, não de costumes [...] [A *comédia*] difere da tragédia na matéria pelo fato de que a tragédia no princípio é admirável e tranquila, no fim ou conclusão é fétida e horripilante; [...] como fica evidente nas tragédias de Sêneca. Já a *comédia* começa pela aspereza de alguma situação, mas sua matéria termina de maneira próspera, como fica evidente nas *comédias* de Terêncio. E daqui alguns escritores adquiriram o hábito de dizer como saudação “[te desejo] princípio trágico e fim cômico”. [...] E por isso fica evidente que *Comédia* seja chamada a presente obra. Pois, se olharmos para sua matéria, no princípio ela é horripilante e

³⁴ O poeta Giovanni Boccaccio manifestou grande admiração por Dante Alighieri, além de ser um dos maiores conhecedores do poema e, ao lê-lo, decidiu acrescentar o adjetivo “Divina”, pois o título original dado por Dante era *Commedia*, pelo fato de o poema apresentar questões relativas ao três estados do Além, com início dramático na selva escura e um fim virtuoso, na companhia de sua Musa e na presença do próprio Deus. A partir da edição veneziana de 1555, o poema passou a chamar-se *Divina Comédia*. Ver HANSEN, João Adolfo. Notas de Leitura. In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012, p. 1.

³⁵ “O estilo novo recorre a formas poéticas provençais, como a sestina, inventada por Arnaut Daniel, e inventa novas, como o soneto e a oitava rima, além de usar as que adaptam formas antigas do trovadorismo, como a terza rima da *Comédia*. Transformação do antigo sirventês, a terza rima é um terceto de versos hendecassílabos com rimas encadeadas ABA (BCB/ CDC/ DED) etc. Em cada canto do poema, a rima central do primeiro terceto, B, é repetida no verso inicial e no final do segundo terceto (B–B); a rima central do segundo, C, no inicial e no final do terceiro (C–C); a central do terceiro, D, como inicial e final do quarto (D–D) etc., até o final do canto, que é arrematado pela repetição da primeira rima do último par de rimas alternadas”. Idem, p. 5.

³⁶ Idem, ibidem, p. 40.

fétida, porque é o Inferno, e no fim é próspera, desejável e agradável, porque é o Paraíso”. A distinção entre poema trágico e poema cômico recupera a diferença entre drama trágico e drama cômico, não quanto à forma do texto (a *Comédia* não é peça de teatro), mas ao desenrolar da trama, como se lê no trecho acima. Essa diferenciação é explicitada no próprio Inferno, quando, no final do Canto XX, Dante se refere à *Eneida* como “alta tragédia” e a contrasta, no início do canto seguinte, com a “minha comédia”.³⁷

Dividida em Inferno, Purgatório e Paraíso, cada livro da obra dantesca é constituído por trinta e três cantos, com exceção do Inferno, que possui trinta e quatro, devido ao canto introdutório, totalizando cem cantos com mais de catorze mil versos. O poeta florentino levanta questões que permitem explorar os universos da política, da condição humana e do pecado, manifestados em uma viagem pelo mundo dos mortos.

A catábase³⁸ realizada por Dante se inicia em uma selva: “A meio do caminho desta vida / achei-me a errar por uma selva escura, / longe da boa via, então perdida”³⁹. Os conhecidos versos dantescos exprimem a ideia alegórica do pecado que o poeta florentino teria cometido ao se perder do caminho de Deus. Considerando que a *Bíblia Sagrada* afirma que “A duração da nossa vida é de setenta anos” (Salmos, 90:10), logo Dante encontrava-se em uma vida pecaminosa por volta dos seus trinta e cinco anos de idade. Como foi parar nessa “[...] selva selvagem, rude e forte”⁴⁰ ele não sabe dizer, mas segue caminhando até o momento em que se depara com uma onça, um leão e uma loba, que não o deixam prosseguir:

³⁷ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. Tradução de BRITO, Emanuel F. de; DIAS, Mauricio Santana; HEISE, Pedro Falleiros. São Paulo: Companhia das Letras (1ª edição), Dez. 2021, pp. 15-17.

³⁸ A catábase (do grego *katábasis* e *descensus* para os latinos), significa etimologicamente “ir para baixo”. Corresponde a uma jornada/viagem feita por uma personagem que deseja retornar ao mundo dos vivos, sendo que se tornou uma tópica, um lugar comum. Dionísio fez a catábase para buscar sua mãe, assim como Orfeu para buscar Eurídice, por exemplo. A base da catábase grega se encontra nos relatos mesopotâmicos. A definição de *katábasis* oferecida por Bernabé ajuda-nos a compreender melhor essa categoria: “A *katábasis* deve ser definida como um tipo de narrativa caracterizada pelas seguintes características: um protagonista extraordinário que é melhor com a ajuda de um deus, que viaja vivo para um mundo subterrâneo do morto com um propósito bem definido e com a intenção de retornar (independentemente de seus propósitos ou o retorno são cumpridos). Cada autor joga em seu conto com os parâmetros de legitimidade, violência, sucesso ou fracasso ou dano colateral, sempre dentro do preciso contexto ideológico de sua cultura e tempo” (Tradução própria). [*The katábasis has to be defined as a specific type of narrative characterized by the following features: an extraordinary protagonist that is better off with the assistance of a god, who travels alive to the subterranean world of the dead with a well defined purpose and with the intention to return (irrespectively of whether his purposes or the return are fulfilled). Each author plays in his tale with the parameters of legitimacy, violence, success or failure, or collateral damage, always within the precise ideological contexts of their culture and time*]. Ver BERNABÉ, Alberto. What is a *katábasis*? The Descent into the Netherworld in Greece and the Ancient Near East. In: *Les Études Classiques*, 83, 2015, p. 31.

³⁹“*Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita*”. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins (9ª edição). Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019, p.76.

⁴⁰ “[...] *selva selvaggia e aspra e forte*”. Idem, *ibidem*.

alegoricamente, representam a incontinência/luxúria, a violência/soberba e a fraude/avareza, respectivamente⁴¹.

Aflito, o florentino visualizou uma espécie de vulto e clamou por ajuda: a sombra que ali estava era a de Virgílio (70 a. C. – 19 a. C.). Presente como alegoria da Razão, que “[...] ilumina e aconselha a consciência a evitar o mal”⁴² e, diante da confusão de Dante frente a essa aparição, o mantuano se identifica: “Sob Julio à luz vim, não nos albores, / e na Roma vivi do grande Augusto, / na era dos falsos deuses impostores”⁴³, revelando que será seu guia durante o percurso do Inferno e do Purgatório e que a alma de Beatrice⁴⁴ o conduzirá pelo Paraíso, já que o poeta romano não poderia ali entrar por não ter sido batizado.

Em determinado momento, ainda surpreso e confuso, Dante diz a Virgílio: “Na verdade, és meu mestre e meu autor; / ao teu exemplo devo, deslumbrado, / o belo estilo que é meu só valor”⁴⁵. Nesses versos, é notória a admiração do poeta florentino pelo mantuano não somente por ser ele um dos maiores nomes da poesia latina, mas também pela tradição seguida por ambos: Virgílio é mestre, modelo e *auctor* imitado por Dante, e quando este fala que buscou colher o belo estilo que lhe deu louvor, nota-se a presença da emulação, já que atingir a excelência artística, durante o período de vigência da Instituição Retórica, provinha dessa imitação que intencionava superar o modelo.

É na *Eneida* que Virgílio narra a trajetória de Eneias, filho da deusa Vênus e do mortal Anquises. O herói participou da guerra de Troia e conseguiu sobreviver, pois estava destinado a viver para fundar uma nova Troia (ou seja, Roma). Anquises havia falecido há um ano, e aparece em sonho para o filho, dizendo que ele deveria descer ao inferno e passar por diversas

⁴¹ Dante avista uma luz e pensa ser aquela a saída da selva escura em que se encontrava, porém ao tentar se aproximar do local, “ [...] três feras o impedem: *una lonza*, uma onça, alegoria da incontinência, a luxúria, e, politicamente, de Florença; *un leone*, um leão, alegoria da violência, a soberba; politicamente, da corte de França; *una lupa*, uma loba, alegoria da fraude, a avareza; politicamente, da Roma papal”. Ver HANSEN, João Adolfo. Notas de Leitura. In: *A Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012, p. 1.

⁴² Idem, p. 2.

⁴³ “*Nacquì sub Iulio, ancor che fosse tardi / e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto / nel tempo de li dèi falsi e bugiardì*”. Virgílio foi um dos principais poetas da Roma Antiga, tendo testemunhado a *Pax Romana*, assegurada no governo de Otávio Augusto, *'l buono Augusto*. Nesse período, posterior à morte de Júlio César, nascia uma nova cultura em Roma, na qual o mantuano foi nome essencial. Ver ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins (9ª edição). Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019, p. 81.

⁴⁴ Sobre Beatrice, pairam inúmeras incertezas. Beatrice di Folco Portinari, também conhecida como Bice, era filha de Folco Portinari e teria nascido por volta de 1266 em Florença. É da *Vita Nuova* (1292 – 1293), obra que o poeta florentino escreveu durante sua juventude, que foi retirada boa parte dos dados biográficos disponíveis sobre a personagem. É nessa obra que Dante fala justamente sobre seu amor por ela, um amor que possivelmente não foi consumado. No entanto, Beatrice tornou-se sua musa e, não por acaso, ela o guiará pelo Paraíso, tamanha a importância que atribui a ela.

⁴⁵ “*Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore / tu se' solo colui da cu'io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore*”. Ver ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins (9ª edição). Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019, p. 81.

provações antes de cumprir seu destino: fundar uma nova Troia e garantir sua descendência. Assim como Ulisses, na *Odisseia*, ou Orfeu, que partiu em busca de Eurídice, ou ainda Dionísio, que tentou resgatar sua mãe, depreende-se que a catábase é recorrente no gênero épico, assumindo a condição de *topos*: é uma busca pelo conhecimento, muitas vezes voltado para o futuro.

No Canto XI da *Odisseia* ocorre a *nékya* do Odisseu; no Livro VI da *Eneida*, Eneias parte para o Averno; na *Divina Comédia*, Dante Alighieri começa sua jornada no Inferno, guiado por Virgílio: assim, é possível identificar a emulação das *auctoritates* e, no caso de Homero e Virgílio, por exemplo, a presença do verso heroico característico da epopeia, com a *Eneida* imitando os seis primeiros cantos da *Odisseia*⁴⁶ e a *Ilíada* os seis últimos⁴⁷. Nesse sentido, o poeta florentino imita a ambos, ainda que sua construção infernal se inspire diretamente na fonte virgiliana, principalmente no que diz respeito à divisão do Inferno. As figuras abaixo retratam, respectivamente, o mundo dos mortos da *Eneida* e o Inferno dantesco:

Figura 1 – Mapa referente ao mundo dos mortos na *Eneida*

⁴⁶ Importante mencionar que no Canto XI da *Odisseia* se dá a *Nekyia* de Odisseu, sendo que “[...] *Nekyia* (*ἡ νέκυια*) designa, na ritualística, no culto e na literatura dos antigos gregos, um rito por meio do qual as almas dos mortos eram conjuradas para serem questionadas sobre o futuro. Trata-se, portanto, de um tipo de necromancia — do grego *νεκρός* (*nekros*), “corpo morto”, e *μαντεία* (*manteia*), “profecia”, “divinação” ou “adivinhação” —, a prática comum na Grécia antiga de profetizar por meio da consulta aos cadáveres dos mortos, os quais tinham seus espíritos, então já separados da matéria, novamente invocados a habitá-la por alguns momentos para relatar informações sobre o pós-vida, o presente, o passado e o futuro”. É uma “[...] invocação dos espíritos dos mortos a se manifestarem no mundo dos vivos, uma espécie de abertura momentânea dos portões do Hades em resposta a um ritual mágico, um levantar proposital (conjurado por alguém) e muito breve do véu de Ísis pelo qual os espíritos podem vir para o lado dos vivos para se comunicarem”. Partindo desse entendimento, então, que podemos ler a *Nekyia* de Odisseu: “[...] e eu [Odisseu], arrancando da espada cortante de junto da coxa, / um fosso abri, que de todos os lados um côvado mede, / e libações, à sua volta, fizemos a todos os mortos: / primeiramente, de mel misturado; depois, de bom vinho; / de água a terceira, espalhando farinha por cima de tudo. / Férvidos votos alcei às cabeças exangues dos mortos, / de, quando em Ítaca, em casa, uma vaca imolar-lhes estéril, / a de melhor aparência, queimando preciosos objetos, / e que a Tirésias, à parte, um carneiro, também, mataria, / negro sem mancha, o que em nossos rebanhos os mais excedesse. / Tendo assim, pois, dirigido meus votos ao coro dos mortos, / tomo as duas reses e em cima do fosso as mantenho cortando-lhes / logo o pescoço. Escorreu sangue negro. Em tropel afluíram, / do Érebo escuro provindas, as almas de inúmeros mortos, / moços e moças, e velhos em males há muito experientes, / e virgens tenras, há pouco, somente, do mal sabedoras. / Muitos guerreiros afluem, por lanças de bronze feridos / em duros prélios, que manchas de sangue nas armas ostendem. / Inumeráveis, à volta do fosso, com grande alarido / correm de todos os lados; o pálido Medo me tolhe. / Os companheiros, depois, exortei, ordenando que as reses, / que estavam mortas no chão, pelo bronze cruel abatidas, / logo queimassem, depois de esfolá-las e rogos ter feito / a Hades, o deus poderoso, e à terrível e horrenda Perséfone”. Ver: ROSSI, Aparecido Donizete. A *Nekyia* em Homero e Virgílio. In: *XIV Congresso Internacional Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias*, Universidade Federal do Pará, 29 jun. – 3 jul. de 2015 (Anais eletrônicos). Belém: UFPA, 2015. Disponível em https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455909718.pdf. Rossi cita HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 190-191.

⁴⁷ Ver HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.) *Épicos: Prosopopeia / O Uruguai / Caramuru / Vila Rica / Confederação dos Tamoios / I Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.



Viaggio di Enea agli Elisi secondo Virgilio. Andrea de Jorio. Nápoles: National Library of Naples, 1825. Disponível em https://archive.org/details/bub_gb_TgtU7IS9M_oC/page/n31/mode/2up

Figura 2 – Mapa do Inferno dantesco, de Sandro Botticelli

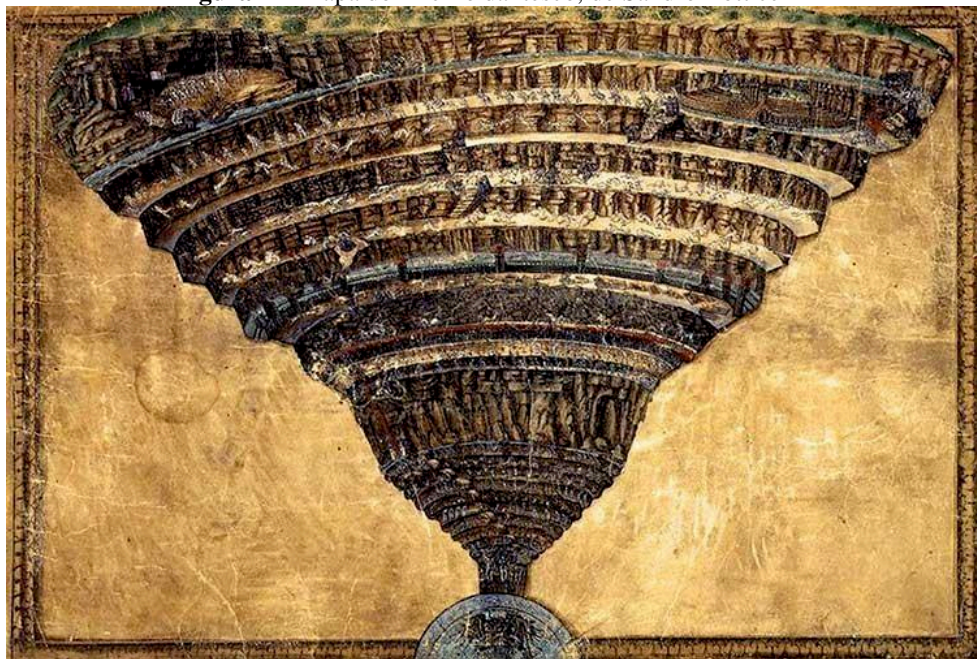


Chart of Hell. Sandro Botticelli, c.1480-90. Ponta de metal, lápis e têmpera sobre pergaminho, 32,5 x 47,5. Vaticano: Vatican Library. Disponível em https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.1896.pt

A primeira figura se baseia no Livro VI da *Eneida* e foi produzida por Andrea de Jorio⁴⁸. Ela mostra o caminho percorrido por Eneias e a Sibila⁴⁹ no mundo dos mortos; a riqueza de detalhes que Virgílio emprega na descrição é notável, tornando a leitura ainda mais complexa, com a presença de tipologias da écfrase, como os *topoi* referentes à descrição de lugares, que, juntamente com a *enargeia*, fazem com que o conteúdo descrito apareça diante dos olhos do leitor. Assim, no canto superior esquerdo do mapa é possível notar o Rio Estige, que desemboca no Averno; Eneias e a Sibila contornam esse último até chegar no Aqueronte, localizado mais ao centro do mapa e abaixo do Tártaro (além disso, na parte inferior direita, é importante notar o Rio Cocito ligado ao Aqueronte). Ambos o contornam e seguem rumo aos Campos Elíseos, no canto superior direito do mapa, localizado ao lado do Rio Lete, o rio do esquecimento.

Essa geografia infernal da *Eneida*⁵⁰ é diferente das descrições dos gregos, porém guardam analogias: na *Odisseia* não se tem uma representação de cada espaço, enquanto na obra virgiliana isso é muito evidente. O Hades homérico, por exemplo, é um local com muitas sombras, porém sem divisão definida:

Sem que eu tenha o adivinho interrogado.
Veio primeiro de Elpenor a sombra.
Que nos paços de Circe, pela urgência,
Não chorado e insepulto abandonamos.
Lagrimo, ao vê-lo, comovido clamo:
“Como, Elpenor, mais presto ao reino escuro,
Que eu no alado navio, a pé chegaste?”⁵¹

Já na obra de Virgílio há grande investimento na descrição do submundo⁵² e das criaturas e personagens que se encontram ali. A descrição de Cérbero exemplifica esse detalhamento:

⁴⁸ Andrea de Jorio (1769 – 1851) foi um arqueólogo e etnógrafo de origem italiana. Dentre outras produções, desenhou *Viaggio di Enea agli Elisi secondo Virgilio* no ano de 1825, em que mostra o caminho percorrido por Eneias no mundo dos mortos de acordo com a *Eneida*, de Virgílio.

⁴⁹ As sibilas eram sacerdotisas a quem cabia dar a conhecer os oráculos de Apolo. Na *Eneida*, a Sibila de Cumas é quem guia Eneias na sua descida aos Infernos. Ver PORTELA, Manuel. *A sibila que queria morrer*. Jornal Público: Portugal, 18 de dez. de 1999. Acesso em 05/04/2021. Disponível em <https://www.publico.pt/1999/12/18/jornal/a-sibila-que-queria-morrer-128028>

⁵⁰ A relação entre Virgílio e as epopeias homéricas tem grande relevância, sendo que Ettore Paratore (1907 – 2000) buscou dividir a *Eneida* em duas partes: do Livro I ao VI, chamou de *Odissêica*, e do Livro VII ao XII, de *Iliádica*. Além disso, a relação entre as letras gregas e latinas é forte, sendo que as epopeias homéricas⁵⁰ facilitam, consideravelmente, a leitura da *Eneida*, já que os gregos se configuraram como modelos fundamentais para as letras latinas; nesse sentido, o que importa visualizar a recorrência e variação de predicados, como atenta Hansen. Ver GONÇALVES, Ana Teresa Marques; MOTA, Thiago Eustáquio Araújo. Do Tártaro aos Vergéis Elíseos: a Jornada do Descensus, os Exempla e os Espaços do Averno na *Eneida* de Virgílio. *MNEME – REVISTA DE HUMANIDADES*, 12 (30), 2011 (jul./dez), Rio Grande do Norte: UFRN, 2011.

⁵¹ HOMERO. *Odisseia*. Tradução e notas de Manuel Odorico Mendes, 3ª ed., Atena: São Paulo, 2009, p. 121.

Em morraçal verdoso e limo informe.
Com trifauce latir Cérbero ingente,
Deitado em cova oposta, o reino atroa.
Seus serpentinicos colos já se erriçam;
Lança-lhe a veta um sonorento bolo
De mel e confeições, que, as três gargantas
Escachando glotão, raivoso engole;
E, os costados em terra, entorpecido,
Por toda a gruta o corpo enorme estira.⁵³

Na figura 2 temos o mapa do Inferno dantesco desenhado por Sandro Botticelli⁵⁴, uma das obras mais conhecidas do pintor florentino no que diz respeito à *Divina Comédia*. No mapa, a divisão infernal em nove círculos que se afunilam até chegar ao último deles, onde se encontra Satã, fica ainda mais clara: no primeiro círculo, o Limbo, encontram-se aqueles que não foram batizados e os que viveram antes de Cristo, os pagãos; no segundo círculo estão presentes os que praticaram o pecado da luxúria; no terceiro, encontram-se os gulosos; no quarto, os avaros e os pródigos; no quinto, são punidos aqueles que cometeram o pecado da ira e da acídia; no sexto, os hereges; no sétimo, os violentos e bestiais; no oitavo, os fraudulentos; no nono e último círculo, os traidores.

Apesar da análise detalhada em torno dos círculos infernais da *Divina Comédia* se dar *a priori*, essa divisão geral apresentada fornece elementos importantes para um melhor entendimento a respeito do processo de emulação. Nesse sentido, ao se observar as divisões do submundo presentes na *Eneida*, nota-se a presença de quatro rios infernais: Estige, Aqueronte, Cocito e Lete. A geografia do Averno se mostra dividida, sistematizada, além dos mortos desempenharem funções variadas, sendo que o mapa feito por Andrea del Jorio

⁵² “Na *Eneida*, algumas denominações são empregadas para referir-se ao submundo sendo que, na maioria das vezes, Averno aparece como sinônimo de submundo e o mesmo acontece com “Casa de Dite” (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 269), apesar de o Palácio de Plutão ocupar uma posição diferenciada no reino inferior. É comum que as referências ao mundo dos mortos venham acompanhadas da adjetivação ‘infernal’, como é o caso de “Portas Infernais”, ou “Juno Infernal” (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 106 e 138). Uma única ocorrência no livro III, traz “infernos” na forma substantivada, como referente de lugar propriamente dito (VIRGÍLIO. *Eneida*, III. 386)”. Ver GONÇALVES, Ana Teresa Marques; MOTA, Thiago Eustáquio Araújo. Do Tártaro aos Vergéis Elíseos: a Jornada do Descensus, os Exempla e os Espaços do Averno na *Eneida* de Virgílio. *MNEME*, 12 (30), 2011 (jul./dez), p. 18.

⁵³ VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução e notas de Manuel Odorico Mendes, vol. 3, Atena: Campinas, 2005, pp. 174-175 (425-433).

⁵⁴ O pintor Sandro Botticelli (1445 – 1510) é de origem florentina e um dos grandes nomes do chamado Renascimento italiano, responsável por obras como *O Nascimento de Vênus* (1485-1486) e *Retrato de um jovem* (1480). Tornou-se conhecido por seu talento e capacidade de representação por meio de pinturas e de desenhos e é considerado um dos maiores ilustradores da *Divina Comédia*. Parte dos desenhos feitos pelo artista pode visto no acervo online da Biblioteca do Vaticano e do Museu Kupferstichkabinett, em Berlim. Links de acesso: <https://www.vaticanlibrary.va/> e <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/kupferstichkabinett/home/>

evidencia essa precisão e deixa ainda mais evidente a disposição dos espaços⁵⁵. O Aqueronte de águas tenebrosas na *Eneida* liga o “*vestibulum*” ao Inferno propriamente dito e, na *Divina Comédia*, no Canto III, quando Dante e Virgílio chegam à entrada do Inferno e se deparam com a conhecida frase no portal, “Deixai toda esperança, ó vós que entraís”⁵⁶, o poeta mantuano fala sobre as almas ali presentes e que irão chegar às margens do Aqueronte:

[...] deles me fala e do desejo ardente
que à meia luz revelam de passar,
o rio, tal o vemos claramente.

“Tudo se mostrará ao teu olhar,
mais perto do Aqueronte”,
disse, “quando naquela praia nosso pé tocar”.⁵⁷

Quem transporta essas almas de uma margem à outra é o barqueiro⁵⁸ Caronte, que Virgílio descreve com minúcias:

Fero esqualido arrais guarda estas águas,
Caronte hediondo, cuja barba espessa
Branqueia inculta, os lumes lhe chamejam.⁵⁹

Dante Alighieri também o retrata:

E eis que, num barco, um velho, com nevadas
barbas, perto de nós apareceu,
exclamando: “Ai de vós, almas danadas!”⁶⁰

Outra analogia se faz presente quando a Sibila fala a Eneias que a dificuldade maior não é a descida ao submundo (no caso, Averno), ou seja, a realização da catábase, mas sim o

⁵⁵ Nota-se um submundo organizado e setorizado e o itinerário feito por Eneias pode ser colocado como efeito de *ars memoriae* (*Arte da Memória*), técnica muito utilizada na Antiguidade Clássica como uma forma de estímulo da memória.

⁵⁶ “*Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate*”. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins (9ª edição). Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019. p. 95.

⁵⁷ *ch'i' sappia quali sono, e qual costume / le fa di trapassar parer sí pronte / com'i' discerno per lo fioco lume / Ed elli a me: “Le cose ti fer conte / quando noi fermerem li nostri passi / sul a trista Riviera d'Acheronte*”. Idem, p. 98.

⁵⁸ Ver: BRANDÃO, Jacyntho Lins. Grécia e Mesopotâmia: o mundo dos mortos, o rio e o barqueiro. In: FELIPE, Cleber V. do Amaral; SILVA, Frederico de Souza (orgs.). *O mundo dos mortos e suas representações*. REVEC (UFS), | v. 7 | n. 18 | Jan. Jun./2021 | pp. 23-36.

⁵⁹ VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução e notas de Manuel Odorico Mendes, vol. 3, Atena: Campinas, 2005, p. 170 (307-309).

⁶⁰ “*Ed ecco verso noi venir per nave / un vecchio, bianco per antico pelo, / gridando: “Guai a voi, anime prave!”*”. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins (9ª edição). Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019, p. 98.

retorno (anábase). Na *Divina Comédia* se nota que adentrar o Inferno também é fácil, sendo o acesso ao Paraíso muito mais árduo e dificultoso, pois apenas aqueles poucos que merecem passar a eternidade na glória divina podem alcançá-lo.

De acordo com a Sibila,

Descer a Dite é fácil; dia a noite
Seus cancelos o Tártaro franqueia:
Tornar atrás e à luz, eis todo o ponto,
Eis todo o afã. Do reto Jove amados,
Ou por virtude ardente aos céus subidos,
Poucos, filhos dos deuses, o alcançaram:
Medeia um bosque, e sinuoso em torno
Enfuscado o Cocito a espreguiçar-se.⁶¹

Em um dos diálogos de Dante com Virgílio, o mantuano esclarece sobre o mesmo assunto:

“As almas”, respondeu-me, “que aí vão
são dos que, pelo mundo, transitaram,
sem merecer louvor ou execração.

Do céu, por não tisanar-se, eliminados,
nem o inferno recôndito os acolhe.
porque os réus não se julguem elevados”.⁶²

As palavras fixadas no portal do Inferno dantesco validam, de forma ainda mais veemente, essa ideia de um local árduo e penoso de punição, onde entrar é fácil, mas chegar ao Paraíso e sentir “o Amor que move o sol, como as estrelas”⁶³ é algo mais complexo. Como Virgílio advertiu, os portões de Dite estão sempre abertos, assim como a entrada do Inferno, que recomenda a todos que abandonem a esperança:

VAI-SE POR MIM À CIDADE DOLENTE,
VAI-SE POR MIM À SEMPITERNA DOR,
VAI-SE POR MIM ENTRE A PERDIDA GENTE.

MOVEU JUSTIÇA MEU ALTO FEITOR,
FEZ-ME A DIVINA POTESTADE, MAIS
O SUPREMO SABER E O PRIMO AMOR.

⁶¹ VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução e notas de Manuel Odorico Mendes, vol. 3, Atena: Campinas, 2005, pp. 164-165 (131-138).

⁶² [...] “Questo misero modo / tegnon l’anime triste di coloro / che visser sanza ‘nfamia e sanza lodo. / Caccianli i ciel per non esser men belli, / né lo profondo inferno li riceve, / ch’alcuna gloria i rei avrebber d’elli”. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins (9ª edição). Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019, p. 96.

⁶³ Idem, Paraíso, p. 813.

ANTES DE MIM NÃO FOI CRIADO MAIS
NADA SENÃO ETERNO, E ETERNA EU DURO.
DEIXAI TODA ESPERANÇA, Ó VÓS QUE ENTRAIS.⁶⁴

Os excertos utilizados exemplificam o processo emulativo de autoridades, *auctoritates*: no caso, a imitação de Homero por Virgílio e, principalmente, a maneira como Dante recorre a elementos que estão presentes em ambos. Nota-se que a construção infernal dantesca imita a do submundo da *Eneida*, assim como os Rios infernais presentes na obra virgiliana aparecem na *Divina Comédia*; Virgílio constrói um mundo inferior com personagens definidos, como exemplificado na figura do barqueiro Caronte ou com Cérbero, o monstro horrendo de três cabeças que guarda os portões do Inferno; a geografia do local, tão bem desenhada por Andrea de Jorio e Sandro Botticelli, evidencia um submundo setorizado, bem organizado, outro traço comum. Além disso, a Sibila de Cumas e Virgílio atuam como guias e acompanham Eneias e Dante em seus respectivos itinerários pelo mundo dos mortos.

Os trechos mencionados não cobrem as inúmeras proximidades entre os poemas, porém o diálogo com Virgílio, por exemplo, é imprescindível, não somente pela sua importância em meio às letras latinas: mais do que isso, é peça essencial para a discussão a respeito da retórica e modelo para Dante Alighieri e John Milton. Quando nos referimos a Virgílio, é quase inevitável mencionarmos recursos retóricos, como a *écfrase*, afinal, na Antiguidade, a relação entre a escrita e os aspectos visuais era recorrente, inclusive nos poemas antigos.

Ao vencedor uma clâmide de ouro, a qual se circunda
com sinuoso bordado duplo, cheio de púrpura melibeia,
um rapaz régio é representado, ele persegue os cervos
no Ida frondoso com o dardo e com a corrida.
forte, parece arquejar [...].⁶⁵

O fragmento acima, retirado do Livro V da *Eneida*, fala sobre a clâmide e descreve o templo de Cartago. Analisando-o, nota-se a presença, principalmente, de dois elementos: a voluptuosidade do prêmio e algumas características do rapaz. Por meio do recurso retórico da *écfrase*, mais especificamente das tipologias *pragmata* (ações), quando descreve “[...] um rapaz régio é representado, ele persegue os cervos / no Ida frondoso com o dardo e com a corrida” e *prosopa* (personagens), quando coloca que “[...] forte, parece arquejar”. A

⁶⁴ Idem, Inferno, p. 37 (1-9)

⁶⁵ “*uictori chlamydem auratam, quam plurima circum / purpura Maeandro duplici Meliboea cucurrit, / intextusque puer frondosa regius Ida / uelocis iaculo ceruos cursuque fatigat / acer, anhelanti similis [...]*”. Ver RODOLPHO, Melina. *Écfrase e Evidência. Let. Cláss.*, São Paulo, v. 18, n.1, 2014, p. 105.

descrição detalhada da ação e do personagem promove a visualização ainda mais clara da mesma, retomando a expressão de trazer o conteúdo descrito “diante dos olhos”. Como menciona Melina Rodolpho sobre o fragmento apresentado,

A breve éfrase detalha a imagem do manto dado como prêmio ao vencedor dos jogos em homenagem a Anquises. Embora a ação seja reduzida, a descrição serve para enaltecer o prêmio já que a imagem parece viva; vemos, de certa maneira, o rapaz caçando os cervos.⁶⁶

A vigência da Instituição Retórica vai se mostrando cada vez mais evidente, bem como os processos miméticos atrelados a ela, visto que a compreensão do leitor em torno desses processos é primordial para o entendimento dos principais pontos dessa discussão. Estamos falando de mais de 2.200 anos em que prevaleceram os códigos retóricos, imitativos e prescritivos referentes à poesia, onde a imitação dos *auctores* era fundamental, algo ainda mais estimulado pelo currículo das escolas de gramática⁶⁷, que davam continuidade à transmissão desses saberes e dessas práticas, inclusive dos *Progymnasmata*. Logo, utilizar nomes como Homero e, de maneira mais pormenorizada, Virgílio, é algo imprescindível para o debate sobre as duas obras, que possuem um considerável intervalo temporal entre si, mas que se conectam pelos preceitos retóricos que regulam a poesia.

1.2 John Milton e o *Paraíso Perdido*

Quando John Milton (1608-1674) produziu sua obra de maior destaque, *Paraíso Perdido*, no século XVII, a Inglaterra enfrentava momentos de sérios conflitos devido à Guerra Civil Inglesa. De fato, as questões decorrentes do envolvimento do poeta inglês com a política e seu posicionamento antimonárquico constituem fatores significativos na construção da mesma, assim como o exílio de Dante Alighieri para a escrita da *Divina Comédia*, sendo que uma parte considerável dos estudiosos coloca a figura diabólica presente na obra miltoniana como uma possível representação política ligada à Monarquia, por exemplo, porém convém trabalhar essa abordagem *a posteriori*, quando, espera-se, o leitor esteja mais familiarizado com Dante, Milton e suas respectivas tradições.

Paraíso Perdido foi publicado, originalmente, no ano de 1667, em uma versão inicial que possuíam dez cantos. Sete anos depois, em 1674, houve uma segunda publicação, dessa

⁶⁶ Idem, *ibidem*.

⁶⁷ No que diz respeito ao currículo das escolas de gramática, havia o *trivium* e o *quadrivium* que faziam parte das chamadas “artes liberais” da tradição romana. O primeiro era composto pela gramática, retórica e dialética e o segundo contemplava a aritmética, a geometria, a música e a astronomia. Ver MALERBA, Letícia Simões. *Ut pictura poesis: Dante Alighieri, Sandro Botticelli e as figuras do Diabo*. Monografia (INHIS/UFU). Uberlândia: 2019, p. 14.

vez com o total de doze cantos, revisados pelo próprio Milton. Em seu *magnum opus*, o poeta inglês dedica-se a trabalhar com os motivos pelos quais o Paraíso se perdeu, a forma como isso aconteceu e as consequências advindas desse episódio e, para isso, ele se utiliza de uma abordagem retórico-poética em que age por meio da amplificação do *Livro do Gênesis*⁶⁸ de modo a produzir efeitos poéticos sobre os embates religiosos e políticos de seu tempo, em um momento onde “[...] o discurso poético era engenhosamente agudo”⁶⁹. Vejamos os primeiros versos de sua obra:

Canta, celestial Musa, que no cume
Do Orebe, ou do Sinai lá, inspiraste
O pastor que ensinou a casta eleita,
De como no princípio céus e terra
Se ergueram do Caos;⁷⁰

Já o excerto abaixo diz respeito à proposição/invocação da *Odisseia*:

Canta, ó Musa, o varão que astucioso,
Rasa Ílion santa, errou de clima em clima,
Viu de muitas nações costumes vários.⁷¹

Ambas as obras se configuram como épicos, sendo que, no decorrer da leitura de cada uma, vamos identificando as características referentes ao gênero a que pertencem, como a proposição épica, a presença do herói, entre outros aspectos. Nos fragmentos acima, é evidente a presença da Musa e, em Milton, isso não representa uma mera coincidência: o autor, desde muito jovem, se dedicou à leitura de autores gregos e latinos e, além disso, os modelos imitados vão desde os antigos, como Homero e Virgílio, até *auctoritates* modernas. Hansen⁷² explicita que os poetas dos séculos XVI e XVII imitam as técnicas da epopeia e

⁶⁸ O Livro do Gênesis se configura como o primeiro livro da Bíblia Sagrada cristã e também da Bíblia hebraica e aborda os temas da criação do mundo, bem como as criações e a justiça divinas, explicitadas principalmente no episódio de Adão e Eva, com a perda do Paraíso em consequência da fraqueza frente à tentação do pecado. Na tradição judaico-cristã, coloca-se Moisés como seu autor, porém variados estudos indicam também outras autorias. Ver SÁ, Luiz Fernando Ferreira. “O jardim todo pesquisar me cumpre”: um estudo sobre O Paraíso Perdido, de John Milton. *Revista do CESP*, v. 30, n. 44, pp. 55 – 72, jul.- dez. 2010. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

⁶⁹ Ver HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.) *Épicos: Prosopopeia / O Uruguai / Caramuru / Vila Rica / Confederação dos Tamoios / I Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

⁷⁰ “*Sing heavenly Muse, that on the secret top / Of Oreb, or of Sinai, didst inspire / That sheperd, who first taught the chosen seed / In the beggining how the heavens and Earth / Rose out of chaos*”. MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016, pp. 30-31 (vv. 6-10).

⁷¹ HOMERO. *Odisseia*. Tradução e notas de Manuel Odorico Mendes, 3ª ed., Atena: São Paulo, 2009, p. 13. (vv. 1-3).

⁷² Ver HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.) *Épicos: Prosopopeia / O Uruguai / Caramuru / Vila Rica / Confederação dos Tamoios / I Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

Milton também se utiliza do processo de emulação em relação às técnicas e aos recursos da narrativa épica, bem como às tópicas heroicas, por exemplo.

O poeta inglês invoca a Musa logo no início do Livro I; notamos essa disposição também na *Odisseia*. Em um primeiro momento, tende-se a pensar que Milton seguiu o formato virgiliano em sua invocação, uma vez que ela se encontra após a proposição⁷³, porém a emulação homérica fica evidente no momento que ele logo solicita a intervenção da Musa⁷⁴. Vejamos os primeiros versos da *Eneida*, para que fique mais clara a maneira como o poeta mantuanu canta, primeiramente, as armas e o barão:

Eu, que entoava na delgada avena
Rudes canções, e egresso das florestas,
Fiz que as vizinhas lavras contentassem
A avidez do colono, empresa grata.
Aos aldeãos; de Marte ora as horríveis
Armas canto, e o varão que, lá de Tróia
Prófugo, à Itália e de Lavino às praias
Trouxe-o primeiro o fado.⁷⁵

Virgílio recorre à Musa somente no décimo quinto verso:

Musa, as causas me aponta, o ofenso nume
Ou por que mágoa a soberana déia
Compeliu na piedade o herói famoso
A lances tais passar, volver tais casos.⁷⁶

À medida que a leitura de *Paraíso Perdido* avança, as referências aos modelos grego e latino vão ficando ainda mais evidentes. Assim, Milton

[...] se distancia de contemporâneos como Dryden, Davenant, Cowley e outros, e por suas alusões, se aproxima dos grandes antigos, como Homero, Virgílio, Ovídio, Luciano e Lucrécio e também modernos como Ariosto, Tasso, Du Bartas e Spencer.

⁷³ A proposição corresponde, na epopeia, a uma introdução onde o tema a ser cantado é apresentado pelo poeta.

⁷⁴ “Milton keeps closer to the Homeric than to the Virgilian format. Virgil first announces the theme of the *Aeneid* as his own (‘arms and the man I sing’), and only later calls on the Muse to aid him. [...] Milton, however, follows homer in immediately calling on the muse; without such inspiration from outside, without, such inbreathing of the divine, the poet cannot even begin to sing”. [Milton se mantém mais próximo do formato homérico que do virgiliano. Virgílio primeiro anuncia o tema da *Eneida* como propriamente seu (‘eu canto as armas e o homem’), e só mais tarde chama a Musa em seu auxílio. [...] Milton, no entanto, segue Homero imediatamente chamando a Musa; sem essa inspiração externa, sem esse sopro divino, o poeta não pode sequer começar a cantar]. ABREU, Vanessa do Carmo. Resignificação das estruturas da poesia épica em *Paradise Lost*: o contexto das invocações. In: Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios, v. 3, n. 2, pp. 63-77, Juiz de Fora: UFJF, 2015, p. 69. ABREU cita MARTINDALE, Charles. *Milton and the Transformation of Ancient Epic*. Bristol Classical Press, 2002, p. 71.

⁷⁵ VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução e notas de Manuel Odorico Mendes, vol. 3, Atena: Campinas, 2005, p. 15 (vv. 1-8).

⁷⁶ Idem, *ibidem* (vv. 15-18).

Ele espera ainda os ultrapassar, uma vez que julga seu assunto mais verdadeiro e mais heroico, e conta com a colaboração de uma fonte divina de verdade e criatividade.⁷⁷

Lewalski⁷⁸ afirmou que Milton buscou ultrapassar Homero, Virgílio, Ovídio, dentre outros: as amplificações retórico-poéticas efetuadas pelo autor, bem como as técnicas da *narratio* épica, são também emulações, assim como os nomes mencionados são *auctoritates*. Visando atingir a excelência, Milton os imitou, almejando a superação do modelo, característica que perdura durante o período de vigência da Instituição Retórica. Episódios que fazem referência aos autores gregos e latinos são abundantes na obra : não por acaso, Milton foi considerado um dos maiores poetas da língua inglesa. Se a viagem dantesca ao Inferno, Purgatório e Paraíso continua promovendo estudos e debates em torno da *Divina Comédia*, o caso não é diferente com *Paraíso Perdido*. Parece-nos que as figurações do Diabo, presente nos dois poemas, são fundamentais não somente para o entendimento da trama poética, mas, principalmente, para compreender esse personagem no seu momento histórico, isso porque é por meio da busca das figurações do Diabo em cada uma das obras que nos coloca de frente com as questões da retórica.

Enquanto o Inferno dantesco está repleto de almas sofrendo e pagando pelos seus pecados, Milton apresenta um Inferno anterior à criação dos homens, ou seja, sem a presença humana, algo que não o impede, porém, de “humanizar” os anjos caídos ao longo da obra. O poeta inglês utiliza a perda do Paraíso como tema central de sua obra e, até o Livro IX, quando de fato a queda do homem ocorre, o autor se dedica a amplificar os episódios do *Gênesis*, retomando o episódio no qual Adão e Eva cederam à tentação e, então, foram expulsos do Éden. Aliás, esta não é a única queda retratada no poema: há também a de Satã, descrita já no Livro I⁷⁹.

Após cantar a Musa e invocar o Espírito Santo⁸⁰, Milton indaga: “Quem os levou primeiro à transgressão?”⁸¹, referindo-se à queda do homem pelo pecado, e responde: “A

⁷⁷ ABREU, Vanessa do Carmo. Resignificação das estruturas da poesia épica em *Paradise Lost*: o contexto das invocações. In: *Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, v. 3, n. 2, pp. 63-77, Juiz de Fora: UFJF, 2015, p. 67. ABREU cita LEWALSKI, Barbara Kiefer. Genre. In: *Corns*, Thomas N. (ed.). *A Companion to Milton*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2003 p. 12-13.

⁷⁸ Barbara K. Lewalski (1931-2018) foi uma escritora e acadêmica norte-americana conhecida principalmente por suas produções ligadas à vida e obra de John Milton, sendo um dos maiores nomes nesse sentido. Ver: LEWALSKI, Barbara K. *The life of John Milton: a biography*. Blackwell publishing: New Jersey, 2003 (2º ed.).

⁷⁹“O assunto é [...] a criação do homem, a queda de Adão e Eva, a expulsão do Paraíso, e o panorama visionário da história humana inteira, com a visão da Redenção nos confins do horizonte histórico. Mas o *Paraíso Perdido* distingue-se de todas as outras epopeias por mais uma qualidade especial: a força dramática da caracterização das personagens; sobretudo o Satã de Milton é um dos maiores personagens dramáticos da literatura universal”. CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental* (vol. 2). São Paulo: Leya: 2011.

⁸⁰ “A invocação do Livro I vai do verso 6 ao 26, em que Milton se dirige à Musa Celeste, ainda não nomeada, e também ao Espírito Santo, nesse momento distintos, o que deixa claro as duas principais fontes de inspiração

Serpente infernal”⁸², forma que Satã assumiu para entrar no Paraíso e tentar persuadir aqueles que ali estavam, atitude por meio da qual obteve êxito. O poeta inglês, em seguida, dedica seus versos à queda de Lúcifer⁸³, o mais belo e querido por Deus dentre todos os anjos e que, por conta do seu orgulho e vaidade, acabou sendo arremessado dos céus juntamente com os outros anjos rebeldes que o apoiaram em seu ato de desobediência:

A Serpente infernal; pondo na astúcia
Vingança e inveja, enganou
A mãe da humanidade, quando o orgulho
Do Céu o expulsou, com sua hoste
De anjos rebeldes, co’ eles aspirando
A assento sobranceiro sobre pares,
Julgando igualar o mais Magnânimo
Se o enfrentasse;
[...] a ele o altíssimo
Lançou flamejante do etéreo céu⁸⁴

O episódio da queda permite aproximar o Satã miltoniano e o Lúcifer dantesco, mas também admite associações com autores gregos e latinos. No Livro VI, no episódio da gigantesca batalha entre os anjos de Deus e os anjos rebeldes, que precedeu a queda do homem, mais uma vez nota-se a influência de Virgílio, Homero e Hesíodo tanto na composição da cena como na descrição da batalha:

Horrivelmente em fúria tempestuosa
E clamor, tais que o Céu jamais ouvira,
De armas com armaduras zurrando hórridas
A discórdia e as rodas delirantes
De êneos coches rugindo; som cruel
O da guerra; por cima o silvo lóbrego
De ígneas flechas em flâneas salvas voavam,

alegada do poema: a Musa, cuja genealogia é revelada nas invocações subsequentes, mas que nesse momento possui clara identificação com as Musas invocadas nos poemas de Homero e Virgílio, e o Espírito Santo, fonte de todo o conhecimento”. Ver ABREU, Vanessa do Carmo. Resignificação das estruturas da poesia épica em *Paradise Lost*: o contexto das invocações. In: *Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, v. 3, n. 2, pp. 63-77, Juiz de Fora: UFJF, 2015, p. 69.

⁸¹ “*Who first seduced them to that foul revolt?*”. MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 33 (v. 33).

⁸² “*The infernal serpent*”. Idem, *ibidem* (v. 34).

⁸³ Enquanto estava juntamente de Deus, o seu nome era Lúcifer, o “portador da luz”; porém depois que sofreu a queda, passou a ser chamado de Satã/Satanás, que de acordo com o hebraico significa “inimigo”.

⁸⁴ “*The infernal serpent; he it was, whose guile / Stirred up with envy and revenge, deceived / The mother of mankind, what time his pride / Had cast him out from heaven, with all his host / Of rebel angels, by whose aid aspiring / To se himself in glory above his peers, / He trusted to have equalled the most high / [...] Him the almighty power / Hurlled headlong flaming from the ethereal sky*”. MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 33 (vv. 34-41 / 44-45).

Abobadando a fogo ambas as hostes.
[...] Guerra civil no Céu.⁸⁵

Milton descreve a batalha entre Deus e Satã de maneira minuciosa, onde anjos possuem escudos e andam em carroças celestes, por exemplo. O autor tece uma analogia com os antigos, fazendo referência às cenas de batalha e aos elementos presentes na *Ilíada* e na *Eneida*, por exemplo, como o conflito sangrento entre Turno e Palante:

Palante puxa a lâmina fulgente:
De vô a ponta encaixa onde a espaldeira
Pega o braçal; do escudo as orlas passa,
Do ombro ao Rútulo ingente a cútis fere.
Turno pujante aqui de choupa aguda
Sopesa um roble, e grita: “Vê se o nosso
Rojão melhor penetra.” E a coruscante
Farpa o broquel de férreas e êneas pranchas,
De couro táureo em dobras reforçado,
Rasga, os empeços da loriga fura
E o peito heróico.⁸⁶

Além disso, nota-se a écfrase em ambos os excertos; de acordo com a divisão dos *Progymnasmata*, no primeiro podemos destacar a presença da *pragmata* (ações), devido à descrição da guerra, bem como os *tropoi* (modos), ao mencionar as armas do conflito, como nos versos 209, 213 e 214. No segundo fragmento, também os *tropoi* ficam evidentes e se destacam com a descrição detalhada da lâmina, assim como “[...] em relação aos preparativos de cada [arma], no canto 18 da *Ilíada*”⁸⁷. Essas tipologias, aliadas às virtudes da *enárgeia* e da *saphéneia* promovem a descrição vívida do objeto em cada um dos excertos, tomando como referência a acepção de écfrase baseada na tradição latina⁸⁸.

A descrição do objeto influencia na sua percepção visual e “evidencia” o discurso, produzindo, por exemplo, pinturas e ilustrações que se destacam durante o processo de leitura; nesse sentido, a ilustração de Gustave Doré⁸⁹, do século XIX, referente à batalha entre os

⁸⁵ “The horrid shock: now storming fury rose, / And clamour such as heard in heaven till now / Was never, arms on Armour clashing brayed / Horrible discord, and the madding wheels / Of brazen chariots raged; dire was the noise / Of conflict; overhead the dismal hiss / Of fiery darts in flaming volleys flew, / And flying vaulted either host with fire. / [...] Intestine war in heaven”. Idem, *ibidem*, p. 419 (vv. 207-214).

⁸⁶ VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução e notas de Manuel Odorico Mendes, vol. 3, Atena: Campinas, 2005, p. 295 (vv. 469-479).

⁸⁷ RODOLPHO, Melina. Écfrase e Evidência. *Let. Cláss.*, São Paulo, v. 18, n. 1, 2014, p. 95.

⁸⁸ Havia diferenças na forma como diferentes tradições definiam a écfrase: enquanto na retórica helenística ela poderia ser utilizada para qualquer tipo de objeto, na tradição latina ela detalhava para “expor diante dos olhos”.

⁸⁹ Gustave Doré (1832-1883) foi um “[...] pintor, gravador, escultor e desenhista nascido na França. Ilustrou os clássicos da literatura, como *Gargântua e Pantagruel* de Rabelais (1854), *A Divina Comédia* de Dante (1857), *A tempestade* de Shakespeare (1860), *Contos* de Perrault (1862), *D. Quixote* de Cervantes (1863), *Paraíso Perdido* de Milton (1866), *O conto do velho marinheiro* de Coleridge (1870) e *Orlando furioso* de Ariosto (1877)”. Ver

anjos em *Paraíso Perdido* exemplifica esse processo ao apresentar os detalhes de sua composição:

Figura 3 – Batalha nos Céus



Battle in the sky. Gustave Doré, 1866. Adelaide: The University of Adelaide. Disponível em <https://adelaide.edu.au/s/search.html?collection=uoa-search&query=gustave+dor%C3%A9&btnG=Search>

Para que essa “guerra civil no Céu” se desencadeie, vários outros episódios se desenrolaram no decorrer do poema. O livro se inicia com Lúcifer caído no que Milton chama de Caos; zangado e confuso com sua queda e a de seus seguidores, após um tempo ele se levanta e organiza um conselho para invadir o Paraíso e se vingar de Deus; na primeira tentativa, Lúcifer consegue adentrá-lo, quando se desenrola a grande batalha entre os anjos; em seguida, Milton se detém no nascimento de Adão e na vitória do anjo caído ao manipular Eva, que cede à tentação e consome o fruto da Árvore do conhecimento graças à intervenção da serpente; Deus os pune com a perda do Paraíso, porém, antes de deixarem o local, o anjo

Miguel⁹⁰ vai até Adão para consolá-lo e mostrar visões do futuro, que contemplam os episódios de Caim e Abel, Noé, Moisés, da torre de Babel, do Rei Salomão e de Jesus; Miguel leva ambos montanha abaixo e os deixam sozinhos: estão banidos do Paraíso e seguem seus caminhos chorando pela expulsão, desfecho do *Paraíso Perdido*.

A descrição anterior permite-nos uma visualização, ainda que genérica, do caminho seguido por Milton: para além da evidente referência ao *Livro do Gênesis*, nota-se o protagonismo da figura satânica ao longo da obra. Apesar das diferenças, algumas inclusive já mencionadas, entre *Paraíso Perdido* e a *Divina Comédia*, um dos pontos passíveis de aproximações é a construção diabólica, não somente devido ao fato de ambos os autores compartilharem muitos dos modelos retórico-poéticos que seguem, mas também porque a pesquisa em torno das figurações desse personagem nos permite o debate em torno do momento histórico em que cada obra foi escrita.

1.3 O Inferno de Dante Alighieri e John Milton

Paraíso Perdido se inicia com os anjos caídos no Inferno, ou seja, *in medias res*⁹¹, como convém aos épicos. Diferentemente do Inferno dantesco, o miltoniano é anterior à criação humana,

[...] apresentando Satanás e os seus anjos caídos no inferno, [...] não no centro (pois céu e terra ainda se dão como não criados, certamente não amaldiçoados), mas num lugar de trevas profundas, daí chamado Caos [...] Satanás, com os seus anjos boiando no lago de fogo, atordoados e atingidos por raios, recupera após certo tempo, como que de perplexidade, chama o seu imediato em hierarquia e dignidade e que também por perto jaz; conferenciam acerca da malograda queda.⁹²

⁹⁰Nessa passagem há uma emulação do texto bíblico por parte de Milton, já que Miguel é conhecido como um anjo da revelação. Assim, nota-se que o poeta imita, além de gregos e romanos, a tradição judaico-cristã. "Houve uma batalha no céu. Miguel e seus anjos tiveram de combater o Dragão. O Dragão e seus anjos travaram combate, / mas não prevaleceram. E já não houve lugar no céu para eles. / Foi então precipitado o grande Dragão, a primitiva Serpente, chamado Demônio e Satanás, o sedutor do mundo inteiro. Foi precipitado na terra, e com ele os seus anjos" [*et factum est praelium in caelo Michaël et angeli ejus praeliantur cum dracone et draco pugnabat et angeli ejus / "praeliantur cum dracone et draco pugnabat et angeli ejus / "et non valuerunt neque locus inventus est eorum / amplius in caelo / et projectus est draco ille magnus serpens antiquus qui / vocatur Diabolus et Satanas qui seducit universum / orbem projectus est in terram et angeli ejus cum / missi sunt"*]. Ver: APOCALIPSE, 12:7-9. In: *Bíblia Católica Online*. Disponível em <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria-vs-vulgata-latina/apocalipse/12/> Acesso em 15/07/2021.

⁹¹"Expressão latina retirada da *Arte Poética* de Horácio, que significa literalmente "no meio dos acontecimentos". Sendo uma característica própria da epopeia, [...] a narração não é relatada no início temporal da ação, mas a partir de um ponto médio do seu desenvolvimento". Ver CEIA, Carlos. *In medias res*. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/in-medias-res/> . Acesso em 20 abr. 2021.

⁹²"[...] presenting Satan with his angels now fallen into hell, [...] not in the centre (for heaven and earth may be supposed as yet not made, certainly not yet accursed) but in a place of utter darkness, fitliest with chaos [...] Satan with his angels lying on the burning lake, thunderstruck and astonished, after a certain space recovers, as from confusion, calls up him who next in order and dignity lay by him; they confer of their miserable fall".

É no local de trevas profundas e chamas ardentes denominado Caos que Lúcifer e os outros anjos rebeldes se encontram: a força com que foram arremessados dos céus pela ira de Deus fez com que todos ficassem um total de nove dias caindo até, finalmente, chegarem a esse abismo, o Inferno. Com todos indignados e enfurecidos pela situação em que se encontram, o Lúcifer caído, agora denominado Satã, ordena a construção de um local onde possam, a partir daquele momento, traçar planos contra Deus; com o ódio e o sentimento de vingança aflorados, todos os anjos caídos unem-se e conseguem construir rapidamente um suntuoso palácio, denominado Pandemônio⁹³, onde Satã os lidera em um Conselho com o objetivo de arquitetar estratégias para destruírem a nova criação divina e subverter os efeitos da queda que sofreram. Os versos miltonianos descrevem tal magnificência:

Num insigne e real trono, de longe
Ofuscando a riqueza de Ormuz e Índia,
Ou lá onde o bel Este com mão fértil
Sobre bárbaros reis verte ouro e pérolas,
Se sentava Satã, alçado em glória
E valor à eminência má [...] ⁹⁴

O excerto acima, presente no Livro II, se configura como um dos momentos em que as características físicas do Inferno são descritas de forma mais específica, visto que Milton dedica-se de forma mais veemente, ao longo da obra, em sua grande construção poética: Satã. Em determinadas passagens, o autor se refere ao território infernal como, por exemplo, “[...] de tártaro enxofre e fogo estranho”⁹⁵, porém o que predomina em suas descrições é a figura satânica, que leva o Mal a todos os lugares onde vai.

MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Argumento. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 29.

⁹³Pandemônio, originalmente *Pandemonium*, é um termo de origem literária criado por John Milton e advém da junção dos termos gregos “*pan*”, que significa “tudo/todos” e “*daimon*”, “demônio”. Em *Paraíso Perdido*, caracteriza-se como um local onde os demônios se reúnem sob a liderança de Satã, além de se configurar como uma oposição ao Panteão (do latim *Pantheon*), templo romano construído à época do imperador Augusto (27 a.C.-14 d.C.) e que era tido como a morada de todos os deuses. Atualmente, o nosso entendimento de pandemônio diz respeito à ideia de confusão, desordem, como o Dicionário Michaelis define: “Reunião de indivíduos que promovem total desordem / Situação confusa que envolve pessoas ou coisas”. PANDEMÔNIO. In: MICHAELIS, *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2021. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=pandem%C3%B4nio> . Acesso em 20/04/2021.

⁹⁴“*High on a throne of royal state, which far / Outshone the wealth of Ormus and of Ind, / Or where the gorgeous East with the richest hand / Shows on her kings barbaric pearl and gold, / Satan exalted sat, by merit raised / To that bad eminence [...]*” Daniel Jonas explica, nas notas de rodapé, que Ormuz é “[...] uma cidade insular no Golfo Pérsico, famosa pelo seu mercado de joalheria.” Ver MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Argumento. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 107 (vv. 1-6).

⁹⁵ “[...] *Mixed with Tartarian sulphur, and strange fire*”. Idem, ibidem, p. 113 (v. 69).

Dante Alighieri, por sua vez, apesar de descrever o Diabo detalhada e engenhosamente, quando chega ao nono círculo infernal, dedica-se também em esmiuçar o local e colocá-lo como um espaço em que se sofre, moralmente, mas também fisicamente, com punições severas contra os condenados. Atentemo-nos à descrição dantesca:

[...] ao longo da cadeira ali sangrenta,
em que os réus se coziavam, gritos dando.
Quantos submersos vi até à venta! [...]
[...] E gente mais eu vi na ebulição
a cabeça alteando e o ombro e o peito [...]⁹⁶

De acordo com o poeta florentino, o sétimo círculo infernal comporta os violentos e, mais especificamente, os tiranos, assaltantes e suicidas, presentes no Canto XII, de onde o fragmento acima foi retirado. Para além do detalhamento que Dante nos oferece no que diz respeito às punições sofridas, enfatiza-se também as características físicas do Inferno, como, por exemplo, o rio fervente de sangue em que os pecadores se afogam, o Flegetonte⁹⁷. Essa exemplificação inicial que evidencia parte das características físicas infernais em *Paraíso Perdido* e na *Divina Comédia* leva-nos a um dos pontos cruciais de distinção entre as obras, que é a ideia concebida por cada autor do que é e de como se estrutura o Inferno.

Nesse sentido, a configuração infernal de cada obra se relaciona ao momento histórico de cada autor, inclusive ao conhecimento geográfico que se tinha do mundo em cada período. No século XIV, quando a obra dantesca foi escrita, conhecia-se apenas três continentes⁹⁸: Europa, África e Ásia, e o caráter religioso era predominante até mesmo na cartografia. Durante a Idade Média, um dos mapas mais difundidos era o chamado “T-O”, idealizado por Isidoro de Sevilha⁹⁹, onde

⁹⁶ “[...] *lungo la proda del bolor vermiglio, / dove i bolliti facieno alte strida. / [...] Io vidi gente sotto infino al ciglio; [...] / [...] Poi vidi gente che di fuor del rio / tenean la testa e ancor tutto 'l casso [...]*” ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins (9ª edição). Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019, pp. 168-169 (vv. 101-103 / 121-122).

⁹⁷ O Flegetonte é um rio fervente que atravessa o Tártaro e também um dos rios do Hades, na mitologia grega.

⁹⁸ Essa divisão diz respeito ao conhecimento geográfico dos italianos, o que não necessariamente correspondia ao conhecimento geográfico, por exemplo, de Árabes, Chineses ou Astecas no mesmo período, porém é o recorte que nos interessa nessa pesquisa.

⁹⁹ Isidoro de Sevilha (560 d.C.-636 d.C.) nasceu em Cartagena, na Espanha, e serviu como sacerdote durante muitos anos em Sevilha. Ali também aprendeu latim, grego e hebraico e devido “[...] aos seus profundos conhecimentos, presidiu o II Concílio de Sevilha, em 619, e o IV Concílio de Toledo, em 633 [...], por isso foi chamado de “Pai dos Concílios” e “mestre da Igreja” da Idade Média”. Além disso, está presente no décimo Canto do Paraíso na *Divina Comédia*, quando Dante o coloca como um espírito “brilhante”: “Eis Isidoro a flamejar ufano / como Beda e Ricardo, de que o forte / engenho se mostrou mais do que humano” [“*Vedi oltre fiammeggiar l’ardente spiro / d’Isidoro, di Beda e di Riccardo, / che a considerar fu piú che viro*”]. No ano de 1722, o Papa Bento XIV o proclamou santo e concedeu-lhe o título de “doutor da Igreja”. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins (9ª edição). Belo Horizonte: Editora

[...] O orbe terrestre estaria disposto em uma forma que lembraria as letras “T” e “O”, sendo, portanto, conhecidos como mapas T-O [...] Nessa configuração, o “T” seria formado pelos corredores de águas internas: à esquerda o rio Don, à direita o rio Nilo e na vertical o mar Mediterrâneo; circundadas pelo grande “O” representando o grande Mar Oceano. O papel das águas enquanto divisora do mundo era crucial. Separavam as três grandes partes de terra da época: África, Ásia e Europa. Assim, neste esquema, a função dos rios Nilo e Don é fundamental enquanto uma espécie de “esqueleto” sustentando o orbe terrestre. A forma esquemática encontra-se no modelo todo. Pois os rios estão retilíneos e, juntamente as porções de terras, são semelhantes e simétricos. A disposição continental encontra-se da seguinte maneira: ao norte a Ásia, à esquerda a Europa e à direita a África. Os vestígios desta divisão continental remontam fins da Antiguidade.¹⁰⁰

Vejam, agora, um mapa que especifica essa esquematização:

Figura 4 – Mapa em formato T - O



Portal do Professor do MEC. In: OLIVEIRA, Paulo W. A. de. *Ser-tão romeiro: a memória hierofânica do catolicismo popular sertanejo e sua espacialização em Juazeiro do Norte – CE*. Tese de Doutorado em Geografia (PPGeo). Goiânia: UFG, 2019, p. 72.

Mesmo com a ausência de um conhecimento cartográfico mais profundo, é possível que se compreenda tal esquematização: a divisão se dá entre três continentes; cada um deles

Garnier, 2019, p. 654. Ver SANTO ISIDORO DE SEVILHA, In: *Arquidiocese de São Paulo*, São Paulo 2015. Disponível em <http://www.arquisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/santo-isidoro-de-sevilha> . Acesso em 22/04/2021.
¹⁰⁰RABELO, Lucas Montalvão. Os mapas na Idade Média: representações das concepções religiosas e das influências da Antiguidade Clássica. *Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG*. v.7, n.1 (jan./abr. 2015). Belo Horizonte: Departamento de História, FAFICH/UFMG, 2015, p. 171.

representava os filhos de Noé e, para cada filho, se distribui parte de uma terra. Ao lado esquerdo, encontra-se o rio Tanais e, ao direito, o Nilo, com Jerusalém posicionada de maneira central, seguindo os caminhos ditados pela *Bíblia*. No que diz respeito ao formato em “T” e “O”, é possível que o primeiro se configure como uma referência à cruz, enquanto o segundo represente a ideia da perfeição de Deus, pensando em seu formato circular¹⁰¹ e na sua divisão em três segmentos.¹⁰²

Essa configuração ocorre em um período no qual a geografia bíblica era predominante, sendo que até mesmo os geógrafos eram autointitulados como “geógrafos-teólogos”. O frade dominicano Vicente de Beauvais (1190-1264) foi considerado um dos maiores nomes do período, devido à escrita do *Speculum Naturale*¹⁰³, frequentemente utilizado como protótipo aos geógrafos-teólogos, principalmente entre os séculos XIII e XVI, já que unia princípios

¹⁰¹Em *Poetas que pensaram o mundo*, obra organizada por Aduato Novaes, João Hansen fala sobre a ideia de Deus representado como uma esfera. Apesar de o capítulo abordar de maneira mais específica Camões, o seguinte trecho é muito útil para a compreensão em torno da ideia da perfeição de Deus ligada a esse formato circular: “[...] Um platônico do século V da nossa era, Proclo de Lícia, no texto grego publicado em 1553 do seu *Comentário do primeiro livro dos Elementos de Euclides*, traduzido para o latim e editado em Pádua em 1560, fala de certa ciência matemática universal que compreende simultaneamente todas as disciplinas matemáticas. Essa ciência precede todas as outras e tem o lugar principal nelas, às quais comunica seus princípios, que estão difundidos por todos os seres do universo. Ela é uma *mathesis universalis* e dá conta das razões, proporções, composições, divisões, conversões, permutações, do igual, do desigual e também da beleza, da ordem e do método, da semelhança e da diferença das coisas em figuras, números e movimentos. Sua universalidade está para além do matemático e associa-se à reminiscência das verdades eternas, fazendo o intelecto humano movido pela aspiração do ideal subir da matéria escura até a luz do conhecimento intelectual e a intuição sem palavras do Ser enquanto Ser [...] Tétis o diz, opondo olhar sensível e olhar intelectual: “Faz-te mercê, barão, a Sapiência/ Suprema de cos olhos corporais/ Veres o que não pode a vã ciência/ Dos errados e míseros mortais” (Canto X, 76). Também vimos que a máquina do mundo tem a forma de um globo que paira no ar, atravessado da luz que permite ver-lhe o centro e a superfície. “Qual a matéria seja, não se enxerga”, lemos na estrofe 77, porque a quintessência, a substância da parte celestial da máquina, é imponderável, não apreensível pelos sentidos. “Mas enxerga-se bem, que está composto/ De vários orbes, que a divina verga/ Compôs, e um centro a todos só tem posto”, prossegue a deusa. Aqui, Camões reproduz a cosmografia de Ptolomeu, pondo a Terra no centro dos vários orbes concêntricos que compõem o universo. O uso da figura do círculo para figurá-lo não é arbitrário e corresponde à definição antiga de Deus que podemos ler no tratado do Pseudoareopagita sobre as hierarquias celestes ou em Nicolau de Cusa: Deus como círculo infinito e perfeito que tem o centro em toda parte e a circunferência em nenhuma. Na máquina do mundo, a perfeição infinita do círculo sem circunferência de Deus desce pelos vários orbes circulares e finitos como Amor da sua Forma invisibilíssima, que neles participa analogicamente. Enquanto todos sobem eroticamente movidos para ela, cada um deles se assemelha simpaticamente à Forma, por atribuição, e participa hierarquicamente da sua razão, por proporção”. Ver: HANSEN, João Adolfo. A máquina do mundo. In: NOVAES, A. (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

¹⁰²“A cidade sagrada de Jerusalém sempre figurava como centro do mapa, uma transcrição direta das palavras da Bíblia, porque em Ezequiel 5,5 está escrito onde deveria ficar o lugar dessa cidade: “Assim diz o SENHOR DEUS: esta é Jerusalém; Pu-la no meio das nações e terras que estão ao redor dele”. A própria forma do mapa pode ser interpretada como uma alusão à fé cristã: enquanto o T simboliza a cruz, a tripartição das terras pode ser um testemunho da perfeição divina, relacionando-se ao dogma da Santa Trindade”. OLIVEIRA, Paulo W. A. de. *Ser-tão romeiro: a memória hierofânica do catolicismo popular sertanejo e sua espacialização em Juazeiro do Norte – CE*. Tese de Doutorado em Geografia (PPGeo). Goiânia: UFG, 2019, p. 72. Oliveira cita SEEMANN, Jörn. *Carto-crônicas: uma viagem pelo mundo da cartografia*. 2ª.ed. Fortaleza: Expressão gráfica, 2013, p. 36.

¹⁰³*Speculum Naturale* foi escrito por Vicente de Beauvais e caracterizou-se por ser a enciclopédia mais utilizada durante a Idade Média, principalmente entre os séculos XIII e XVI. Parte dos escritos pode ser encontrada no site da *Library of Congress*, no seguinte endereço eletrônico: <https://www.loc.gov/item/ca16000381/>

crístãos, muitos deles baseados no Livro do *Gênese*, aos da Antiguidade Clássica grega. De acordo com Buttner,

[...] O geógrafo católico teria que descrever a Criação como obra de Deus. A relação entre Teologia e Geografia, especialmente no que diz respeito às tarefas de Geografia por ela determinadas, poderia caracterizar-se assim: o objetivo da Geografia é o de descrever a imagem do mundo criado por Deus.¹⁰⁴

Além disso,

[...] Vicente inicia a apresentação de seu material geográfico através do marco de referência dos eventos registrados no primeiro Livro do *Gênese*. Seu trabalho está baseado exclusivamente nas Escrituras, mas frequentemente adota as interpretações dos primeiros padres da Igreja, interpretações que estavam determinadas pela Bíblia. Somente nos aspectos onde as Escrituras aparecem vagas é onde pede emprestadas as teorias dos escritores clássicos, em particular Aristóteles, para alcançar uma descrição mais precisa de fenômenos individuais.¹⁰⁵

As exemplificações evidenciam um fator determinante para a construção dos mapas medievais: os teólogos se encarregavam de sua elaboração, visto que a cartografia estava a serviço da teologia naquele momento, sendo dela inseparável. Ademais, não se tinha a finalidade principal de mapear uma reprodução do espaço geográfico em si, mas sim de representá-lo por meio de preceitos da cristandade em uma narrativa de viés teológico, de maneira que “[...] os fenômenos geográficos foram secundarizados e privilegiavam-se as esferas do espiritual e não o cenário terrestre, [sendo que] o mapa tinha por propósito ser um recurso didático para corroborar a fé cristã”¹⁰⁶.

Entre os anos de 1304 e 1321, quando a *Divina Comédia* foi escrita, havia uma dimensão teológica que era tão importante quanto a retórico-poética para a concepção do texto, por isso a mesma é tão teológica quanto os mapas de Beauvais ou a *Suma* de Aquino, por exemplo, afinal, o poema sacro tem função e valor teológicos (doutriniais e didáticos) e a

¹⁰⁴Tradução própria. [“*El geógrafo católico tenía que describir la Creación como obra de Dios. La relación entre Teología y Geografía, especialmente en cuanto a las tareas de la Geografía determinadas por aquélla, podía caracterizarse así: el objetivo de la Geografía es el de describir la imagen del mundo creado por Dios*”]. OLIVEIRA, Paulo W. A. de. *Aproximações entre geografia e religião: contribuição aos estudos em geografia da religião*. UFC: Geosaberes, Fortaleza, v.10, n.21, maio/ago. 2019, p. 7. OLIVEIRA cita BUTTNER, Manfred. El significado de la reforma para la nueva orientación de la geografía en la Alemania luterana. *Geocrítica*. Barcelona, año III, n. 12, s/n, nov. 1977. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/geo12.htm> Acesso em 23 abr. 2021

¹⁰⁵Tradução própria. [“*Vincentius inicia la presentación de su material geográfico a través del marco de referencia de los eventos registrados en el primer Libro del Génesis. Su trabajo no está basado exclusivamente en las Escrituras, sino que a menudo adopta las interpretaciones de los Primeros Padres de la Iglesia, interpretaciones que estaban determinadas en sí mismas por la Biblia. Sólomente en los aspectos donde las Escrituras aparecen vagas es donde toma prestadas las teorías de los escritores clásicos, en particular de Aristóteles, para lograr una descripción más precisa de los fenómenos individuales*”]. Idem, ibidem.

¹⁰⁶Idem. *Ser-tão romeiro: a memória hierofânica do catolicismo popular sertanejo e sua espacialização em Juazeiro do Norte – CE*. Tese de Doutorado em Geografia (PPGeo). Goiânia: UFG, 2019, p. 7.

estrutura infernal construída por Dante nos oferece indícios importantes nesse sentido. Ao longo do Inferno, principalmente no Canto XXXIV, onde ele e Virgílio encontram Lúcifer, há um importante detalhamento dessa estrutura:

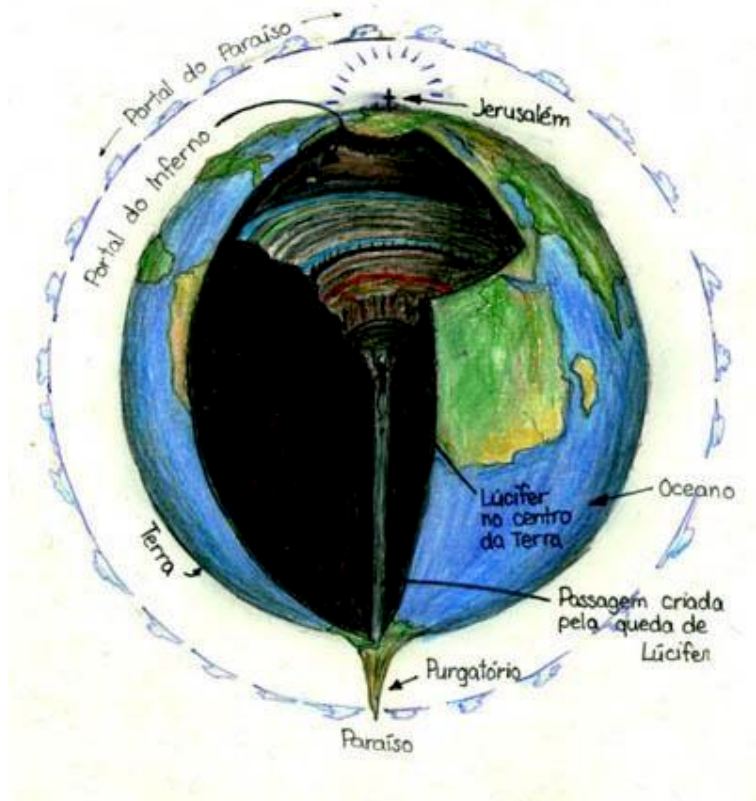
[...] o justo que viveu sem mancha, e pobre:
mantemo-nos, assim, sobre uma esfera,
que é reversa à Judeca, e inteira a cobre.
[...] Quando, punido, desabou do céu,
a terra que secava ali, outrora,
adentrou, de pavor, do mar o véu,
e foi sair no outro hemisfério fora;
fez lá o poço, e aqui, então, formado,
o monte alçou, que vamos ver agora¹⁰⁷

O poeta localiza Jerusalém em um buraco em forma de cone gerado a partir da força com a qual Satã foi arremessado contra a Terra, fazendo surgir o monte do Purgatório. A descrição nos ajuda a compreender que, da cabeça até o umbigo de Satã, o personagem se situa no hemisfério norte, enquanto, do umbigo para baixo, se encontra no hemisfério sul; por esse motivo, Dante e Virgílio caminham e escorregam pelo corpo satânico até chegarem ao hemisfério sul e escalam a perna do Diabo, chegando na base da montanha do Purgatório¹⁰⁸. Vejamos uma esquematização dessa estrutura:

Figura 5 – A terra segundo a geografia de Dante

¹⁰⁷ “[...] tu hai i piedi in su picciola spera / che l'altra faccia fa de la Giudecca; / [...] Da questa parte cadde giù dal cielo; / e la terra, che pria di qua si sporse, / per paura di lui fé del mar velo, / e venne a l'emisperio nostro; e forse / per fugir lui lasciò qui loco vòto / quella ch'appar di qua, e sú ricorse”. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins (9ª edição). Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019, pp. 338-340 (vv. 115-117 / 121-126).

¹⁰⁸ Ver HANSEN, João Adolfo. Notas de Leitura. In: *Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012, pp. 21-22.



A terra segundo a geografia de Dante. Ilustração de Helder da Rocha, 2009. Disponível em <https://www.stelle.com.br/pt/inferno/mapa5.html>

Com a explanação sobre o modelo de mapa T.O, o entendimento da ilustração acima fica mais claro: à sua maneira, Dante Alighieri constrói uma geografia com elementos derivados desse modelo e da concepção geográfica-teológica predominante no período de escrita de sua obra, com Jerusalém ao norte e a terra dividida em três continentes. Ao centro, notamos a passagem criada por Lúcifer quando ele fora arremessado dos céus, corroborando a ideia da construção do mapa estar ligada ao propósito de reafirmação da fé cristã e da perfeição divina.

Além do forte sentido teológico da concepção geográfica, a cosmologia medieval também foi essencial para o poeta florentino, especialmente no que diz respeito à teoria aristotélica dos círculos concêntricos que fora adotada e aperfeiçoada por Ptolomeu no século II e que, segundo Andrade e Costa,

[...] apresentava a Terra como o centro do universo, ou seja, na posição central do espaço. Ao seu redor estavam a Lua, o Sol e os planetas ou esferas andantes, que giravam em torno da Terra. Dessa forma, a ideia cosmológica medieval dividiu o universo em duas partes: a sublunar e a supralunar.¹⁰⁹

¹⁰⁹ANDRADE, Solange Ramos de; COSTA, Daniel Lula. Dante Alighieri e a representação do pós-morte. In: *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano VIII, n. 22, Maio/Agosto de 2015, p.93.

Essa divisão se caracterizava da seguinte maneira:

[...] a esfera sublunar, continha todas as substâncias sujeitas à corrupção, devido à contrariedade natural existente entre os quatro elementos constitutivos dos corpos (fogo, ar, terra e água) e suas qualidades (quente, seco, frio e úmido) e a esfera supralunar (ou celeste), era povoada pelos astros, pelos santos que estão na Glória Eterna, os anjos e Deus. Acreditava-se que o mundo supralunar emitia fluidos, influxos invisíveis que influenciavam as coisas do mundo sublunar, ideias de base neoplatônica que influenciou decisivamente a Astrologia.¹¹⁰

Além disso,

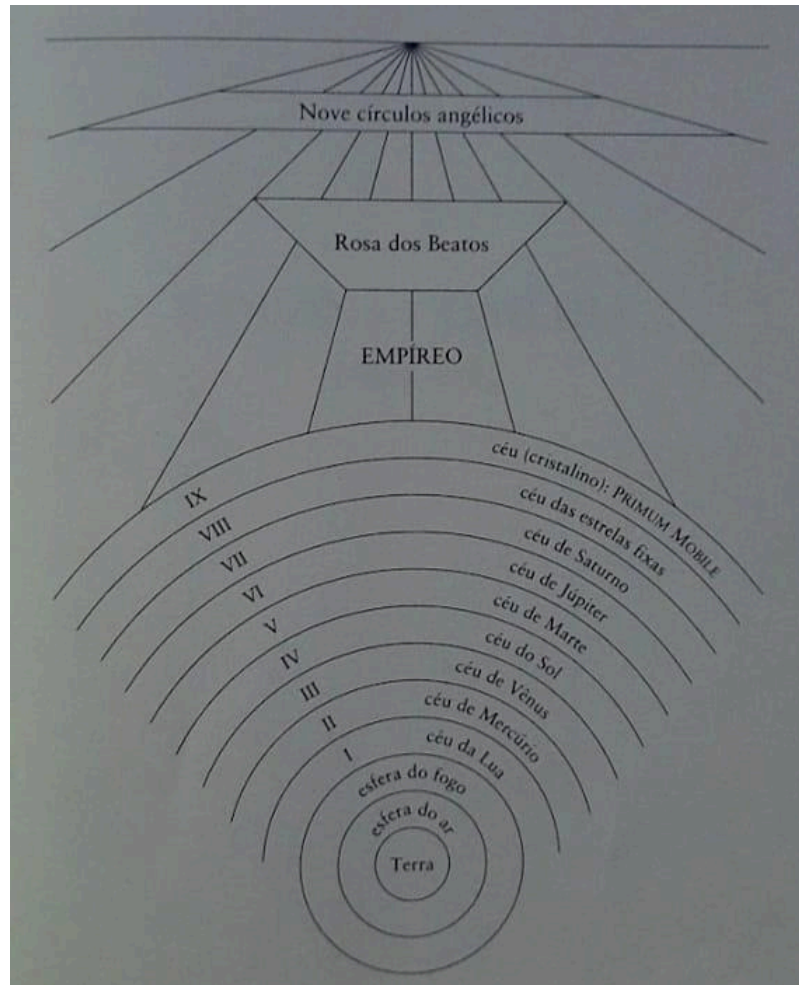
[...] Dante inventa as três regiões sobrenaturais recorrendo à cosmografia de Euclides e Ptolomeu: no centro do universo, põe a Terra imóvel; ao redor dela, os 9 orbes materiais da Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno, Estrelas Fixas e Primeiro Móvel. Acima deles, o Empíreo, o Paraíso Celeste, que é éter imaterial. Na máquina do mundo da Comédia, os pontos cardeais da Terra correspondem a acidentes geográficos e a estados da alma. No Norte está Jerusalém, sobre o abismo do Inferno; no hemisfério austral, eleva-se a montanha do Purgatório; no Leste, o rio Ganges; no Oeste, as Colunas de Hércules (hoje, o Estreito de Gibraltar).¹¹¹

Vejamos a esquematização do Paraíso dantesco elaborada por Italo Eugenio Mauro a fim de elucidar tais divisões:

Figura 6 – Esquema do “Paraíso”

¹¹⁰COSTA, R. Olhando para as estrelas, a fronteira imaginária final: Astronomia e Astrologia na Idade Média e a visão medieval de cosmo. *Dimensões* – Revista de História da UFES 14. Dossiê Territórios, espaços e fronteiras. Vitória: UFES, Centro de Ciências Humanas e Naturais, EDUFES, 2002, p.487. In: ANDRADE, Solange Ramos de; COSTA, Daniel Lula. Dante Alighieri e a representação do pós-morte. In: *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano VIII, n. 22, Maio/Agosto de 2015, pp. 93-94.

¹¹¹HANSEN, João Adolfo. Notas de Leitura. In: *Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012, p. 6.



ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Paraíso*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro (Edição bilíngue: italiano/português). São Paulo: Editora 34, 1998, p. 9. [Foto: Arquivo pessoal]

Nesse sentido, para sua construção geográfica, o poeta florentino recorreu a tais fontes, das quais os eruditos do tempo de Dante estavam, em boa parte, familiarizados. Seja na divisão dos círculos infernais ou nos nove círculos angélicos do Paraíso, cristandade e cosmologia se manifestam em uma estrutura elaborada. Nesse sentido, as segmentações do Inferno dantesco não ocorrem sem propósito: o círculo onde o pecador seria colocado diz respeito à gravidade do pecado cometido; quanto mais próximo do nono e último círculo, onde se encontra Lúcifer, maior o castigo e mais intenso o sofrimento.

O poema, distribuído em um total de cem cantos, retrata Inferno, Purgatório e Paraíso. Cada um dos três livros possui trinta e três cantos, exceto o primeiro, que dispõe de trinta e quatro porque incorpora uma introdução; além disso, Dante encontrou Beatrice pela primeira vez aos nove anos, e são nove os círculos infernais. Em uma primeira leitura, tais números podem não parecer tão significativos, todavia, corroboram o teor sacro do poema e evidenciam aspectos cristãos: o número três se relaciona à Santíssima Trindade, representada

pelo Pai, pelo Filho e pelo Espírito Santo, assim como a divisão exata dos cantos; o nove faz referência, supostamente, à primeira vez que o poeta visualizou Beatrice¹¹², que é “três vezes santa”, e as nove hierarquias angélicas presentes no Paraíso têm o seu oposto nas nove divisões infernais.

Assim como os mapas de modelo T.O estavam imbuídos da narrativa de viés teológico e se configuraram como peças relevantes na concepção geográfica do planeta pelo homem durante grande parte do medievo, bem como a cosmologia de origem aristotélica, essa numerologia presente no decorrer da *Divina Comédia* apresenta grande importância, não somente na estrutura da obra, mas também metaforicamente, e como forma de evidência do predomínio dos princípios cristãos. Para Dante, a fé tinha papel preponderante em sua vida, e aquele que não respeitava os preceitos divinos se perderia na “selva escura”: sua obra revela um projeto de Deus para redimir todos os homens. Em outras palavras, “[...] a estrutura simbólica da *Comédia* no seu desenho figurativo e na sua organização conceitual e moral [insere-se no contexto de] aceitação da vida cristã como espiritualmente era concebida na Idade Média”¹¹³. Nesse sentido, a historiadora Frances Yates aponta:

O Inferno de Dante poderia ser visto como uma espécie de sistema de memória, destinado à memorização do Inferno e de suas punições, a partir de imagens impressionantes colocadas em uma série ordenada de lugares. [...] Se considerarmos que o poema se baseia em séries ordenadas de lugares no Inferno, Purgatório e Paraíso, e como uma ordem cósmica de lugares, nos quais as esferas do Inferno são as esferas do Céu invertidas, ele começa a surgir como uma soma de similitudes e exemplos, dispostos em ordem e firmados no Universo. E caso se considere que a Prudência, sob suas várias formas de similitude, é um tema simbólico condutor do poema, suas três partes podem ser vistas como: *memoria*, ao relembrar vícios e suas punições no Inferno; *intelligentia*, ao utilizar o presente para fazer penitência e aprimorar virtudes; e *providentia*, ao visar ao Paraíso. Nessa interpretação, os princípios da memória artificial, como entendidos na Idade Média, estimulariam a visualização intensa de muitas similitudes, no grande esforço de fixar na memória o esquema da salvação e a complexa rede de virtudes e vícios, com suas recompensas e

¹¹²“Quando jovem, entre 1283 e 1291, Dante escreveu *Vita Nuova, Vida Nova*, um *prosimetron*, texto em prosa com composições em verso, no caso 31, imitando o tratado de Boécio, *De Consolatione Philosophiae*. Aí conta que aos nove anos de idade encontrou Bice, filha de Folco Portinari, também com 9, vestida de vermelho. Desde então, amou-a para sempre, intocada de morte. Mais tarde, ela seria esposa de um banqueiro, Bardi. Dante a chama de *Beatrice*, que significa um 9 três vezes santificado porque ela é *donna angelicata*, anjo beatificante, um 9 (da visão da sua infância, quando tinha 9 anos) que procede diretamente do 3 (a Santíssima Trindade e as três virtudes teológicas, Fé, Esperança, Caridade) como salvação e beatitude da alma. Honesta e humilde, é dama gentilíssima, *spiritual bellezza grande*, como Dante a qualifica em *Vita Nuova*. Aos dezoito anos, quando a reviu, ela dignou-se olhar para ele, de longe, vestida de branco. Bice morreu com 25 anos e Dante se manteve fiel à visão amorosa, prestando-lhe vassalagem à moda do amor cortês dos provençais. Ela é determinante de todo o sentido da *Comédia*, onde é, ao mesmo tempo, mulher empírica de alma puríssima, *donna angelicata*, e a Teologia. É ela quem recebe Dante depois que sai do Purgatório e o guia pelo Paraíso até entregá-lo a São Bernardo, que o conduz à visão extática de Deus no último canto do poema”. Idem, *ibidem*, p. 57.

¹¹³ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*: Prefácio. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro (Edição bilíngue: italiano/português). São Paulo: Editora 34, 1998, p. 13.

punições - o resultado obtido pelo homem prudente, que usa a memória como parte da Prudência.¹¹⁴

Se os mapas e a concepção geográfica/teológica do mundo no final do século XIII e início do XIV tiveram um papel fundamental no imaginário dantesco e em sua construção infernal, esse viés vigorosamente teológico do cristianismo não satisfazia John Milton em *Paraíso Perdido*. Mas não limitemos sua recusa a determinados preceitos cristãos apenas às divergências advindas de sua crença protestante: mais do que isso, é fundamental pensarmos nas influências da Igreja Católica para Dante Alighieri e do Protestantismo de vertente puritana para Milton, afinal

[...] a compreensão e a pesquisa de uma obra literária são de extrema importância para a expansão do conhecimento de uma mentalidade construída por uma sociedade, por possibilitarem a apreensão de simbologias, signos e estruturas sociais que eram predominantes na época em que foi escrita, resultando na agregação e expansão da narrativa e do conhecimento historiográfico.¹¹⁵

À época da escrita da *Divina Comédia*, o papel da Igreja Católica era preponderante. Durante a chamada Alta Idade Média¹¹⁶, portanto, no período compreendido entre a desagregação do Império Romano Ocidental, no século V, até o século X, o sistema feudal predominava como organização político-econômica, principalmente na porção Centro-Ocidental da Europa; no topo da pirâmide social, estava a Nobreza, composta em sua maior parte por senhores feudais. É dessa classe que advinham os membros mais altos do clero. A Igreja Católica detinha boa parte das terras. Seu poder econômico e político cresceu consideravelmente, mas foi sobretudo seu poder social fundamental na constituição do imaginário cristão naquele período: à medida que sua expansão territorial e financeira se ampliavam, fortalecia seu poderio sobre o imaginário.

Se, anteriormente ao século X, povos de origens variadas chegavam ao continente europeu, esse fluxo havia reduzido consideravelmente na Alta Idade Média, tendo sido os normandos e os eslavos os últimos a adentrarem os territórios. Aliado a isso, intensificaram-se as trocas comerciais em detrimento da autossuficiência dos feudos, bem como o aumento da circulação de moedas juntamente à descentralização do poder característica do feudalismo

¹¹⁴YATES, Frances. *A Arte da Memória*. Tradução de Flavia Bancher. Campinas: Editora Unicamp (1ª ed.), 2007, pp. 125-126.

¹¹⁵COSTA, Daniel Lula. *A Divina Comédia Como Documento Histórico*. Anais do V Congresso Internacional de História. Maringá: UEM, 2011, p.1

¹¹⁶Para mais informações acerca das características da Alta Idade Média e da Baixa Idade Média, ver: LE GOFF, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2011.

contribuíram diretamente para uma crise desse sistema: os feudos não mais conseguiam suprir as necessidades envolvidas nas trocas comerciais e, assim, a Igreja Católica via ainda mais espaço para se expandir progressivamente. Nesse sentido, especialmente a partir do século XI,

[...] a Europa e a Itália, em especial, [caminhavam] para uma vida de dinamismo burguês que deixara para trás a imobilidade da vida feudal [...] A estável propriedade de terra sobre a qual se erigira o feudalismo fora substituída pelo capital móvel e do comércio comunal que se tornara a cada dia mais dinâmico. A sociedade comunal se expandira no século XIII de um lado a outro da Europa, Na Itália, as repúblicas litorâneas importavam a exportavam riquezas fabulosas. As comunas com o seu comércio haviam se tornado centros poderosíssimos da vida política, econômica e cultural [...] Florença se tornara, se assim podemos dizer, o epicentro dos epicentros dos interesses e das lutas sociais e políticas daquele tempo dinâmico e arrebatador.¹¹⁷

Tendo nascido em Florença, o poeta vivenciou tal período de esplendor econômico que a Toscana experienciava, visto que sua cidade natal era considerada, à época, um importante centro comercial¹¹⁸ e urbano devido ao grande número de pessoas que por ali circulavam. A diversidade cultural e o incessante fluxo de migração advinham, em grande parte, da principal atividade econômica da região, a tecelagem, e foi nesse período que Dante iniciou sua formação intelectual¹¹⁹ e política, sendo que, no ano de 1295, aos trinta anos de idade, é provável que ele tenha composto o chamado *Trentasei del Capitano*¹²⁰ e o Conselho dos Cem, mesmo com pouco tempo de atuação. No final de 1299 e início de 1300, porém, uma crise política que se arrastava em Florença há décadas devido, principalmente, às disputas entre as facções dos Guelfos e Gibelinos¹²¹ agravou-se e Dante acabou sendo exilado

¹¹⁷ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*: Prefácio. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro (Edição bilíngue: italiano/português). São Paulo: Editora 34, 1998, p. 11.

¹¹⁸A população de Florença à época girava em torno de 100 mil habitantes, sendo uma das cidades mais populosas ao lado de Paris e Milão, que tinham em torno de 200 mil habitantes, e Veneza, com seus 150 mil. De acordo com Hilário Franco Jr., “Em meados do século XIII Florença lançava uma nova moeda, o florim de ouro, que logo se tornou de circulação internacional. Na época do nascimento de Dante, Florença era sem dúvida o grande centro financeiro ocidental, com comerciantes e banqueiros espalhados por toda a Europa e servindo clientes como o Papado e a monarquia da Inglaterra”. Ver: FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Dante Alighieri: o poeta do absoluto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 23.

¹¹⁹Dante dedicou-se, na sua adolescência, ao chamado *trivio*, composto pelo latim, pela retórica e pela dialética, e ao *quadrívio*, que englobava a aritmética, a música, a astronomia e a geometria.

¹²⁰Eram trinta e seis representantes das camadas mais pobres da população. Ver STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante*. São Paulo: Editora Globo, 2008, p. 45.

¹²¹“Em 23 de Junho eclodem hostilidades entre as facções políticas florentinas; o conflito no interior do partido dos Guelfos (que de início apoiava o Papado contra o Império, representado pelos Gibelinos), entre Negros (burgueses) e Brancos (egressos das antigas linhagens decadentes), resulta em quinze integrantes das duas facções banidos pelos priores (ou seja, também por Dante); os Negros reclamam do banimento ao Papa; em Julho, ocorre um atentado contra o núncio papal, e os Negros são postos para fora da cidade; em Setembro, termina o período de Dante como prior; os novos priores revogam o banimento dos Brancos, o que é interpretado pelo Papa como ofensa. [...] Presente em vários encontros do Conselho dos Cem, em 19 de Junho, sozinho contra todo o conselho, ele se opõe à anuência, por Florença, à solicitação, pelo Papa, de que a cidade guarnecesse as tropas em Maremma (causa provável de sua posterior condenação pelos Negros). Em Outubro, uma delegação florentina vai ao Papa, e possivelmente Dante está junto; Dante fica detido em Roma quando o Papa envia a

em decorrência de seu posicionamento político e a atritos que envolviam sobretudo o Papa Bonifácio VIII, não retornando mais à sua cidade natal. Faleceu em 1321 na cidade de Ravena, ao Norte da Itália.

É nesse ambiente de crescimento econômico e desagregação política de Florença que se desenvolve a vida e a obra¹²² do poeta florentino. O discurso de viés teológico, incessantemente reafirmado pela Igreja Católica, ganhava cada vez mais força a partir do século XI em um movimento de crescente fortalecimento do poderio político e econômico de tal instituição, tornando-a “[...] o foco de discussões diplomáticas e políticas”¹²³ à época e é de forma conjunta à sua atuação no imaginário cristão medieval que essa dominação se fortifica ainda mais através de um dos seus maiores aliados, o medo.

A “direita via”, já referida, quando Dante, na *Divina Comédia*, se perdeu no início de sua jornada, representa o caminho de Deus que ele havia se transviado e reencontrar o seu caminho era necessário, nesse sentido, para não morrer na ira Dele e não sofrer com a eterna danação no Inferno. Essa ideia do poeta florentino aponta para o que, durante a Idade Média, mais especificamente entre os séculos XI e XV, as pessoas concebiam como realidade: o medo da punição frente aos pecados cometidos em vida. A Igreja Católica se utilizou desse discurso com finalidades variadas, e uma delas se refere ao interesse na manipulação do homem por meio desse medo, porém devemos ter cautela ao abordar o assunto: apesar da ânsia de domínio da Igreja, a crença de que você seria recompensado ou punido no pós-morte era legítima também em meio ao clero, ou seja, não é porque o medo foi utilizado como importante instrumento de dominação das massas pela Igreja Católica que os seus membros deixavam de acreditar nisso; ao contrário, o medo do desconhecido e da condenação era algo real¹²⁴.

maioria do grupo de volta para Florença. Em Novembro, saque de Florença pelos Negros e entrada de Charles de Valois, que está com o Papa, na cidade. [...] Em 1302, inicia-se o exílio de Dante. [...] Em 27 de Janeiro ele é banido de Florença por dois anos; teria de pagar 5 mil florins de multa para retornar e seria queimado vivo se retornasse à Florença”. Idem, ibidem, pp. 45-46.

¹²²No que diz respeito à vida pessoal de Dante Alighieri, não existem datas que remetam a dias ou anos específicos dos acontecimentos. Uma das principais fontes nesse sentido é a biografia escrita por Giovanni Boccaccio denominada Vida de Dante (*Vita di Dante*), escrita entre os anos de 1313 e 1375 e, segundo Sterzi, outros dois nomes que se destacam nesse sentido na contemporaneidade são Giorgio Petrocchi e Robert Hollander. A respeito da produção do poeta florentino, temos ainda *De vulgari eloquentia* (1302-1305), *Vita Nuova* (1292-1293), *Le Rime* (1296), *Il Convivio* (1304- 1307), *De Monarchia* (1312-1313), *Quaestio de aqua et terra*, *As Epístolas* e *Éclogas*.

¹²³COSTA, Daniel Lula. A Divina Comédia Como Documento Histórico. Anais do V Congresso Internacional de História. Maringá: UEM, 2011, p. 5.

¹²⁴Ver: DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: uma cidade sitiada*. Tradução Maria Lucia Machado. Brasil: Companhia de Bolso, 1989.

Nesse sentido, a sociedade medieval era caracterizada pela sua devoção aos princípios cristãos e às virtudes teológicas, onde viver em concordância com as vontades divinas era seguir a “direita via” e não trilhá-la significava sucumbir ao pecado. Tal convergência entre a religião e o maravilhoso culminavam em simbologias que

[...] difundiam medo e entusiasmo aos olhos medievais, [sendo que] o fato de um cometa aparecer ou uma estrela brilhar mais do que as outras poderia ser interpretado como um presságio e diversas ideias escatológicas eram construídas de acordo com esta relação entre os astros e o mundo.¹²⁵

É como se cada ação produzida pelas pessoas estivesse carregada de sinais que representavam indícios da presença do divino, por exemplo, em sua vida. Afinal,

[...] as mentes estavam tão repletas de Cristo que, à menor semelhança de um ato ou pensamento com a vida ou com o sofrimento do Senhor, soava na mesma hora a sua nota. Uma pobre freira que leva lenha para a cozinha imagina estar carregando a cruz: a simples ideia de carregar madeira é suficiente para banhar a atividade no brilho luminoso do mais supremo ato de amor. Uma mulher cega que lava roupa considera a tina e o quarto de lavar roupas como a manjedoura e o estábulo. O excesso de homenagens principescas à maneira do imaginário religioso, como a comparação de Luís XI com Jesus, ou o imperador, o filho e o neto da Trindade, também era resultado da superabundância de conteúdo devocional.¹²⁶

Não devemos ignorar, ainda, a devastação causada pela Peste Negra¹²⁷ principalmente durante o século XIV e seu impacto na criação de uma produção imagética voltada ao pós-morte, afinal, o cenário era de destruição e sofrimento: a epidemia era vista como uma forma de punição¹²⁸ quando as pessoas não seguiam a *diritta via*. Àquele momento, surgiram explicações que visavam atribuir culpa a todas essas desgraças, sendo que havia

¹²⁵ ANDRADE, Solange Ramos de; COSTA, Daniel Lula. Dante Alighieri e a representação do pós-morte. In: *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano VIII, n. 22, Maio/Agosto de 2015, p. 92.

¹²⁶HUIZINGA, Johan. Comoção religiosa e fantasia religiosa. In: *O Outono da Idade Média* (4ª reimpressão). São Paulo: Cosacnaify, 2015, pp. 311-312.

¹²⁷“Ao que tudo indica, a Peste Bubônica, conhecida popularmente como Peste Negra, foi a primeira grande pandemia de que se tem conhecimento. Não há consenso quanto ao número de mortos, mas estima-se que aproximadamente m terço da população europeia foi dizimada pela peste em meados do século XIV. Parte da Ásia, particularmente o Oriente Próximo, e o Norte da África também foram duramente atingidos pela devastação epidêmica [...] A epidemia medieval foi causada por uma bactéria, a *Yersinia pestis*, transmitida por meio de pulgas que infestavam os ratos e outros roedores”. BITTENCOURT, José Sá. *As pandemias na História*. Erechim: UFFS, 2020. Disponível em <https://www.uffs.edu.br/campi/erechim/noticias/artigo-as-pandemias-na-historia> Acesso em 19/07/2021.

¹²⁸“Para a Igreja, a peste não era o fim, o Juízo Final, mas sim era interpretada como “[...] punições divinas: flechas aceradas enviadas do Céu sobre uma humanidade pecadora”. SCHIO, Jordana Eccel. O Julgamento do Diabo: análise da figura demoníaca em Nardo Di Cione e Michelangelo, entre a Peste Bubônica e o Inferno de Dante (1350 - 1550). *Revista Discente Offícios de Clio*, vol. 4, nº06 | jan./jun. de 2019. Pelotas: UFSM. SCHIO cita DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: uma cidade sitiada*. Tradução Maria Lucia Machado. Brasil: Companhia de Bolso, 1989, p. 235.

[...] uma pelos eruditos, a outra pela multidão anônima, a terceira ao mesmo tempo pela multidão e pela Igreja. A primeira atribuía a epidemia a uma corrupção do ar, ela própria provocada por fenômenos celestes [...]. A segunda era uma acusação: semeadores de contágio espalhavam voluntariamente a doença; era preciso procurá-los e puni-los. A terceira assegurava que Deus, irritado com os pecados de uma população inteira, decidira vingar-se; portanto, convinha apaziguá-lo fazendo penitência.¹²⁹

Dessa maneira, essa simbologia “[...] que tudo abrangia”¹³⁰ no período medieval, insere-se em uma complexa rede de relações ligadas ao imaginário. Os imaginários, nesse sentido, assentam-se nesses símbolos que integram sistemas herméticos como mitos¹³¹, ideologias e, nesse caso, religiões, tendo papel fundamental como uma força reguladora¹³² da vida coletiva e como potência criadora. Assim, quando trabalhamos o imaginário a partir da ideia de potência criadora, conseguimos iniciar um processo de compreensão mais claro em relação à construção do Inferno dantesco: é o imaginário que determina a imagem que é produzida, e não o contrário. Logo, o poeta florentino exprime uma visão do além-túmulo predominante entre as pessoas dos séculos XIII e XIV. Para tal, ele conseguiu figurar muitos dos valores cristãos explicitados até o momento através de personagens da mitologia greco-romana em processo de atribuição dos princípios da moral cristã, logo “[...] retirou-os de sua origem *in illo tempore*, campo específico do Mito, e localizou-os em uma nova ordem [...] sob a orientação de um calendário instituído a partir de um evento localizado”¹³³. Desse modo, vejamos os seguintes versos:

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

¹²⁹DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: uma cidade sitiada*. Tradução Maria Lucia Machado. Brasil: Companhia de Bolso, 1989, p. 201.

¹³⁰HUIZINGA, Johan. Comoção religiosa e fantasia religiosa. In: *O Outono da Idade Média* (4ª reimpressão). São Paulo: Cosacnaify, 2015, p. 334.

¹³¹O mito se relaciona com a capacidade humana de dar significado ao “ser” e sua existência no mundo. Essa capacidade que todos temos de elaborar uma visão do mundo e de si mesmo através do mito recebeu o nome de *mitopoiesis* pelo estudioso francês Gilbert Durand (1921-2012). Nessa perspectiva, os mitos são formas elaboradas de imaginário, ou ainda, o mito é um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos.

¹³²Foi utilizada definição de “imaginário social” de acordo com B. Baczko. Segundo ele, “[...] imaginário social é [...] uma das forças reguladoras da vida coletiva. As referências simbólicas não se limitam a indicar os indivíduos que pertencem à mesma sociedade, mas definem também de forma mais ou menos precisa os meios inteligíveis das suas relações com ela, com as divisões internas e as instituições sociais, etc. [...] O imaginário social é, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle da vida coletiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. Ao mesmo tempo, ele torna-se o lugar e o objeto dos conflitos sociais”. Ver BACZKO. B. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Antropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985, pp. 309-310.

¹³³RODA, Regiane Rafaela. *Mitologia dantesca: a referência aos mitos greco-romanos da Divina Comédia pelo viés da (re)criação poética de Dante Alighieri*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. São José do Rio Preto: UNESP, 2012, p. 164.

“Volve o teu rosto, o teu olhar cerrando,
pois se a Górgona vires infernal,
jamais sairás do poço miserando.”

Assim disse o meu guia: e, paternal,
fez-me girar o dorso, pondo a mão
por sobre os olhos meus, até final.¹³⁴

No trecho acima, presente no nono Canto do Inferno, Dante e Virgílio se encontram aguardando uma ajuda divina e, de repente, “[...] aparecem no alto da torre novas visões infernais. São três assustadoras Fúrias que os ameaçam e convocam a arte de Medusa”¹³⁵. Aqui, temos um claro exemplo de resignificação de personagens mitológicos a partir dos valores cristãos: se interpretamos Medusa¹³⁶ como um obstáculo elaborado pelo inimigo no caminho de salvação do pecador, que no caso é Dante, temos uma personificação desse inimigo na figura mitológica de Medusa. Nesse sentido, Milton também se utiliza de muitos dos modelos empregados pelo poeta florentino em sua escrita, afinal, *Paraíso Perdido* foi composto em um período caracterizado pela Instituição retórica. Enquanto o segundo era um católico fervoroso adepto dos princípios da cristandade, estudiosos do poeta inglês como Barbara Lewalski consentem, em sua grande maioria, na influência da crença de Milton no Protestantismo de vertente puritana e na sua rejeição de forma veemente a um dos maiores símbolos do cristianismo, a Trindade, em seu processo de escrita.

Nuttal argumenta que o poeta tinha tendências gnósticas, assim como Christopher Marlowe e William Blake, e que formulara “trindades alternativas”. O que parece óbvio é que Milton cometeu inúmeras heresias, todas a partir da rejeição do dualismo paulino e agostiniano que postulava uma separação rígida entre corpo e alma. Ardente defensor do monismo, Milton praticou ao menos quatro grandes heresias: a rejeição da criação a partir do nada, o mortalismo, o credo de que corpo e alma morrem juntos e

¹³⁴ “Vegna Medusa: sí ‘l farem di smalto”, / dicevan tutte riguardando in giuso; / “mal non vengiammo in Teseo l’assalto.” / “Volgiti ‘n dietro e tien lo visto chiuso; / ché se ‘l Gorgón so mostra e tu ‘l vedessi, / nulla sarebbe di tornar mais uso.” / Così disse ‘l maestro; ed elli stessi / mi volse, e non si tenne a le mie mani, / che con le sue ancor non mi chiudessi. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins (9ª edição). Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019, p. 144.

¹³⁵ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução e notas Italo Eugenio Mauro, São Paulo: Editora 34, 1998, p. 73.

¹³⁶ A figura de Medusa pertence à mitologia grega; era filha de Fórcis e Ceto e uma das três Górgonas, configurando-se como a única mortal dentre essas. “Ela simboliza o primeiro desafio àqueles que são postos à prova, pois, “personifica o inimigo terrível, e na simbologia cristã, se torna uma encarnação do Diabo”. Ver RODA, Regiane Rafaela. *Mitologia dantesca: a referência aos mitos greco-romanos da Divina Comédia pelo viés da (re)criação poética de Dante Alighieri*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. São José do Rio Preto: UNESP, 2012, p. 98. RODA cita BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al., prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevckenko. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 621.

juntos ressuscitam; antitrindatismo [...] e o arminianismo, a negação da predestinação calvinista.¹³⁷

Pelo excerto acima, fica evidente a recusa do poeta inglês de alguns princípios cristãos: acreditava no Pai, mas negava o Filho e o Espírito Santo, como coloca em *De Doctrina Christiana*¹³⁸, publicada postumamente em seu nome no ano de 1825.

Assim como o poeta florentino, o inglês viveu em um período conturbado politicamente, sendo que, desde o início dos anos 1640, com o advento da Guerra Civil Inglesa¹³⁹, sua participação política tornou-se ativa, bem como sua defesa do puritanismo radical de Oliver Cromwell. Na Inglaterra dos anos 60 e 70 do século XVII, isso não significava pouca coisa, afinal, esse protestantismo de vertente puritana rejeitava a Igreja Católica e também a estruturação da Igreja Anglicana; além disso, a recusa do poder monárquico e de muitos preceitos católicos são questões ainda mais evidentes após a Guerra Civil, época da Restauração Stuart entre os anos 1660 e 1670. Por isso, quando pensamos o *Paraíso Perdido*, é altamente significativa a atribuição de uma *auctoritas* protestante à obra, considerando-se os debates públicos em evidência naquele período.

Nesse sentido, a recusa do poder monárquico e de muitos dos preceitos católicos fez Milton atuar de forma ainda mais obstinada na guerra panfletária de 1641 em apoio ao lado Puritano, levando-o a escrever o prestigiado tratado *Areopagitica* (1644), sobre a liberdade de expressão e de imprensa, porém foi sua nomeação como Secretário de Idiomas Estrangeiros por Cromwell que o tornou porta-voz oficial da Revolução¹⁴⁰. No ano de 1659, porém,

[...] a República inglesa claudicava; Milton continuou a publicar panfletos republicanos, mesmo após o advento da Restauração. Em maio de 1659, o poeta teve de se refugiar; em agosto, seus livros foram incinerados por um carrasco em Londres, e, em outubro, Milton foi detido, permanecendo encarcerado durante cerca de dois meses. Para o novo regime, Milton representava um problema: havia defendido o regicídio publicamente, mas estava cego, era famoso em toda a Europa e considerado

¹³⁷BLOOM, Harold. *John Milton e o Paraíso Perdido* (Introdução). In: MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016, pp. 7–8.

¹³⁸De *Doctrina Christiana* (*On Christian Doctrine*) é um tratado possivelmente escrito por John Milton publicado postumamente no ano de 1825 e fala sobre seu ponto de vista no que diz respeito a questões de cunho religioso. A autoria da mesma ainda é duvidosa, mas atribui-se ao poeta inglês grande parte dos escritos presentes nela. O documento completo encontra-se disponibilizado pela Universidade de Toronto em <https://archive.org/details/joannismiltonian00miltuoft/page/6/mode/2up>

¹³⁹A Guerra Civil Inglesa aconteceu durante a chamada Revolução Inglesa, tendo os conflitos se iniciado no ano de 1642 e finalizado em 1649. As disputas se davam entre a Monarquia, liderada pelo rei Carlos I (1600-1649) e seus partidários, e o Parlamento, com Oliver Cromwell (1599 – 1658), puritano e líder das forças revolucionárias, no comando.

¹⁴⁰Ver BLOOM, Harold. *John Milton e o Paraíso Perdido* (Introdução). In: MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016, pp. 7–8.

o maior poeta e intelectual da época. A contragosto, os conselheiros de Carlos II preferiram libertar Milton a serem difamados por tê-lo executado.¹⁴¹

Todas essas questões se aliavam a diversos problemas pessoais do poeta, como a cegueira completa que adquirira. Além disso,

Oliver Cromwell, depois de morto [em 1658], fora pendurado às portas de Londres, e Harry Vane, o melhor amigo do poeta, fora executado como regicida [...] Milton, já totalmente cego, [teve] seus livros queimados, e o inimigo Belial, o Conde de Clarendon, provavelmente, teve de interceder por meio de procedimentos diplomáticos para que o poeta fosse poupado; [...] seus amigos haviam sido condenados e executados ou estavam refugiados no exílio.¹⁴²

Após a deposição do filho de Cromwell do poder e os acontecimentos relacionados à volta dos Stuart, Milton decidiu se exilar e foi, então, que ele compôs seu *magnum opus*. Como evidenciado, o poeta vivenciou períodos de altos e baixos em sua vida política e pessoal: ao final de sua existência, Cromwell havia falecido, seus anseios políticos não mais eram reconhecidos, sua família se afastara e as disputas entre o anglicanismo e o puritanismo continuavam a se arrastar na Inglaterra do XVII.

Assim, seja pelo papel ativo da Igreja Católica durante a Idade Média ou então aos ideais antropocêntricos no século XVII, é primordial compreender a importância dos temas e das figuras ligadas ao catolicismo, para Dante, e ao protestantismo, para Milton em suas obras, e nesse sentido, a construção de uma dessas figuras em específico chama a atenção em ambos: o Diabo.

¹⁴¹Idem, *ibidem*.

¹⁴²Idem, *ibidem*, pp. 9-10.

CAPÍTULO 2

AS FIGURAÇÕES DO DIABO

2.1 A ideia de Bem e Mal e o Diabo no cristianismo

A presença do Diabo no imaginário coletivo ao longo dos tempos é assídua. Quem nunca questionou o que é, afinal, essa figura? Se ainda hoje perguntas como essa continuam em circulação, para o homem medieval dos séculos XIII e XIV tais indagações estavam profundamente presentes no cotidiano: da mesma maneira que as pessoas interpretavam e tomavam qualquer episódio ocorrido como sinal do divino, isso também acontecia em relação à manifestação do mal. Nesse sentido, segundo Baschet,

[...] não se deve considerar o Diabo de modo isolado [...] ao contrário, [deve-se] levar em conta seu lugar no sistema religioso global e portanto descrever as redes de relações às quais está integrado. Além disso, é preciso explorar o âmago da consciência, onde a angústia do Diabo e suas múltiplas manifestações mergulham suas raízes, e, por outro lado, relacionar a figura do Diabo com o conjunto das realidades sociais e políticas, em particular com os conflitos que agitam as sociedades medievais e nos quais o Diabo desempenha seu papel.¹⁴³

O Diabo não existe sozinho. A rede de relações políticas, sociais e religiosas referida por Baschet é parte indispensável na construção das diversas figurações tomadas continuamente pelo maligno no medievo Ocidental e prova disso é o Cristianismo, que foi amplamente responsável pela determinação e construção imagética dessa figura. Até aproximadamente o século X, a ideia do Mal como ente corporificado não existia enquanto ideia difundida no imaginário cristão: ao invés disso, a ênfase nos Testamentos se dava em suas ações e punições e nas consequências dessas ações, isso porque “[...] até então, a visão popular (difundida mesmo entre alguns religiosos) era a de um demônio grotesco porém familiar, bastante próximo ao homem e, por isso mesmo, capaz de ser vencido”¹⁴⁴. Foi no chamado *Apocalipse* de João Evangelista que o demônio tomou forma:

Vi uma besta que saía do mar. Tinha dez chifres e sete cabeças, com dez coroas, uma sobre cada chifre, e em cada cabeça um nome de blasfêmia. / A besta que vi era semelhante a um leopardo, mas tinha pés como os de urso e boca como a de leão. O dragão deu à besta o seu poder, o seu trono e grande autoridade. / Uma das cabeças da besta parecia ter sofrido um ferimento mortal, mas o ferimento mortal foi curado. Todo o mundo ficou maravilhado e seguiu a besta. / Adoraram o dragão, que tinha dado autoridade à besta, e também adoraram a besta, dizendo: “Quem é como a besta?

¹⁴³BASCHET, Jérôme. Diabo. In: LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, vol. I, São Paulo: EDUSC, 2002, p. 320.

¹⁴⁴CERQUEIRA, Ana Luiza Sanches. Muito além de uma História do Diabo. *Itinerários*, Araraquara, n. 23, 2005, pp. 243-244.

Quem pode guerrear contra ela?” / À besta foi dada uma boca para falar palavras arrogantes e blasfemas, e lhe foi dada autoridade para agir durante quarenta e dois meses. / Ela abriu a boca para blasfemar contra Deus e amaldiçoar o seu nome e o seu tabernáculo, os que habitam nos céus. / Foi-lhe dado poder para guerrear contra os santos e vencê-los. Foi-lhe dada autoridade sobre toda tribo, povo, língua e nação. / Todos os habitantes da terra adorarão a besta, a saber, todos aqueles que não tiveram seus nomes escritos no livro da vida do Cordeiro que foi morto desde a criação do mundo. / Então vi outra besta que saía da terra, com dois chifres como cordeiro, mas que falava como dragão. / Exercia toda a autoridade da primeira besta, em nome dela, e fazia a terra e seus habitantes adorarem a primeira besta, cujo ferimento mortal havia sido curado. / E realizava grandes sinais, chegando a fazer descer fogo do céu à terra, à vista dos homens. / Por causa dos sinais que lhe foi permitido realizar em nome da primeira besta, ela enganou os habitantes da terra. Ordenou-lhes que fizessem uma imagem em honra à besta que fora ferida pela espada e contudo revivera. / Foi-lhe dado poder para dar fôlego à imagem da primeira besta, de modo que ela podia falar e fazer que fossem mortos todos os que se recusassem a adorar a imagem. / Também obrigou todos, pequenos e grandes, ricos e pobres, livres e escravos, a receberem certa marca na mão direita ou na testa, para que ninguém pudesse comprar nem vender, a não ser quem tivesse a marca, que é o nome da besta ou o número do seu nome. / Aqui há sabedoria. Aquele que tem entendimento calcule o número da besta, pois é número de homem. Seu número é seiscentos e sessenta e seis.¹⁴⁵

A descrição acima foi decisiva na construção corpórea diabólica quando pensamos no catolicismo, isso porque o detalhamento em torno da Besta, designação recorrente, é tão minucioso que acabava por gerar temor nas pessoas letradas e, por meio da crescente representação imagética do século XI, também nas iletradas. Havia uma

[...] atmosfera apocalíptica dos primeiros séculos do cristianismo, [caracterizada] por acontecimentos escatológicos, cataclismas, chuvas de fogo, terríveis dramas humanos e cenários cosmológicos, em que o mundo e seus reinos (Roma, Babilônia) [seriam] engolfados, com a vitória dos justos sobre o poder dos ímpios e céticos.¹⁴⁶

Aliado a esse aspecto, o período excessivamente conturbado e violento experienciado por aquelas pessoas, especialmente após a queda do Império Romano, intensificou ainda mais o poder de tal exposição. Em outras palavras, é como se a visão apocalíptica apresentasse cada vez mais sentido aos indivíduos, já que era comum interpretar os acontecimentos de maneira geral como sinais do Divino ou do Maligno e, dessa forma, “[...] o medo do fim penetra no imaginário medieval”¹⁴⁷, ou, como pontua Georges Duby, era uma

¹⁴⁵APOCALIPSE. Novo Testamento: A Besta que Saiu do Mar / A Besta que Saiu da Terra. In: *Bíblia Sagrada*, Nova Versão Internacional, NVI, 2000: Biblica Inc. Disponível em <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Apocalipse%2013&version=NVI-PT>

¹⁴⁶NEPOMUCENO, Luís André. Melhor seria não ter nascido: o mundo dos mortos nos Apocalipses de Pedro e de Paulo. In: FELIPE, Cleber V. do Amaral; SILVA, Frederico de Souza (orgs.). *O mundo dos mortos e suas representações*. REVEC (UFS), | v. 7 | n. 18 | Jan. Jun./2021 | pp. 93-106.

¹⁴⁷ECO, Umberto. O Apocalipse, o inferno e o diabo. In: *História da Feiura*, 4ª ed., São Paulo: Editora Record, 2015, p. 82.

[...] sociedade fortemente hierarquizada, que atribuía ao invisível idêntica realidade e ainda mais poder do que ao visível e não acreditava que a morte fosse o fim do destino individual.¹⁴⁸

Contido no *Apocalipse* está o Milenarismo, que fora propagado principalmente a partir do século III no meio cristão e reforçava todas as crenças relativas às ideias de punição, do Diabo e do Juízo Final¹⁴⁹ em um entrelaçamento da tradição milenarista e do período medieval¹⁵⁰. Até por volta do século XII o ensino, de maneira geral, era ligado aos mosteiros e às catedrais e tinha as Escrituras como base de estudo: o medo da punição, portanto, não era simplesmente um meio de dominação, mas sim uma forma de crença comum àquelas pessoas. Esse aspecto punitivo pode ser vislumbrado quando, na companhia de Dante e Virgílio, nos deparamos, no nono círculo, com a imensa figura do Diabo:

O imperador do reino causticante
tinha, do gelo, sobrealçado o peito;
mais posso comparar-me co' um gigante.

do que um gigante com seu braço, a jeito;
percebes bem como era atroz e bruto
por este membro, em tal escala feito.

Se foi tão belo quanto agora é hirsuto,
e se contra o Criador se ergueu, furennte,
é natural que engendre a dor, o luto.

Com que inaudito espanto, de repente,
divisei-lhe à cabeça desdobrada
três faces: uma rubra, mais à frente,

e as outras duas, cada uma plantada
no mesmo tronco, e juntas aflorando

¹⁴⁸DUBY, G. et alii. História artística da Europa. *A Idade Média*, Tomo I (trad. Mário Correia). São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 15.

¹⁴⁹Segundo Tamara Quírico, “[...] a partir de meados do século XIV percebe-se uma maior proeminência na representação dos pecados capitais no Inferno. Isto já ocorria em obras anteriores, como no afresco de Giotto na Capela Scrovegni, em que vários dos pecados já são passíveis de identificação, mas em períodos posteriores o destaque passou a ser cada vez maior. A historiadora americana Gail Elizabeth Solberg comenta que, nos ciclos do Camposanto de Pisa e da Collegiata de San Gimignano, os artistas buscaram um maior rigor na representação desses pecados, devido possivelmente às dimensões que o Inferno ganhava como obra autônoma – e, talvez, também em função da preocupação didática e da busca de intimidação dos fiéis; as pinturas deixariam de ser somente uma incitação à confissão, mas passariam a indicar também ao espectador de forma clara quais pecados ele deveria evitar”. Ver: QUÍRICO, Tamara. *Inferno e Paradiso. Dante, Giotto e as representações do Juízo Final na pintura Toscana do século XIV*. Tese de Doutorado em História. Rio de Janeiro: UFRJ, 2019, p. 227.

¹⁵⁰A Tradição milenarista “[...] não designa a espera de um fim do mundo para o ano Mil, mas a ideia de que a humanidade deve atravessar um certo número de períodos – “enumerados” pelo Apocalipse – ao fim dos quais o sopro do Espírito Santo invadirá a Terra. Será a parusia, volta gloriosa do Cristo. Começaria então, sempre segundo o Apocalipse, um reinado de mil anos, antes da chegada do Juízo Final”. Ver LE GOFF, Jacques. Uma civilização toma corpo (Inferno, Purgatório e Paraíso). In: *Em busca da Idade Média*. Tradução de Marcos de Castro, 6ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, p. 139.

ao ápice da fronte alcandorada.

A da direita era ocre, ao branco orçando,
mas a da esquerda aquela cor possuía
que no alto Nilo os rostos vão mostrando.

De cada qual abaixo asas havia,
de módulo e tamanho apropriados;
no mar vela maior não se abriria.

E tais as dos vampiros enojados,
não tinham pelos; Dite as agitava,
produzindo três ventos variados.

Dali todo o Cocito entregelava;
dos seis olhos um pranto permanente
nascia e aos três queixos lhe tombava.

Em cada boca triturava a dente,
como a espadela ao linho, um condenado;
as três eu via simultaneamente.

E mais que em tal castigo torturado
era o do centro, à garra empedernida,
que o dorso lhe deixava estraçalhado.¹⁵¹

O poeta florentino amplifica as características físicas daquela figura horrenda e o temor que sentiram frente à mesma, apontando-o como uma antítese do divino, indicando que ele havia se tornado tão medonho quanto um dia já foi belo: toda essa monstruosidade havia sido adquirida em decorrência de sua desobediência a Deus e sua conseqüente queda. As três faces que Dante menciona possuem cores diferentes: a do meio, vermelha, representa o ódio; a da direita, que oscila entre o branco e o amarelo, figura a impotência; a negra, da esquerda, caracteriza a ignorância.¹⁵² Nota-se, uma vez mais, a forte presença da antítese ou inversão das potencialidades da Santíssima Trindade, que é constituída pela potência do Pai, sabedoria do Filho e amor do Espírito Santo.

¹⁵¹ “Lo ’mperador del doloroso regno / da mezzo ’l petto uscia fuor de la ghiaccia; / e piú com um gigante io mi convegno, / che i giganti non fan con le sue braccia: / vedi oggimai quant’ esser dee quel tutto / ch’ a così fatta parte si confaccia. / S’ el fu sí bel com’ elli è ora brutto / e contra ’l suo fattore alzò le ciglia, / ben dee da lui procedere ogne lutto. / Oh quanto parve a me gran meraviglia / quand’ io vidi tre face a la sua testa! / l’ una dinanzi, e quella era vermiglia; / l’ altr’ eran due, che s’ aggiugnieno a questa / sovresso ’l mezzo di ciascuna spalla, / e sé giugnieno al loco de la cresta: / e la destra pareva tra bianca e gialla; / la sinistra a vedere era tal, quali / vegnon di là onde ’ Nilo s’ avvallà. / Sotto ciascuna uscivan due grand’ ali, / quanto si convenia a tento uccello: / vele di mar non vid’ io mai cotali. / Non avean penne, m’ adi vispistrello / era lor modo, e quelle svolazzava, / sí che ter venti si movean da ello: / quindi Cocito tutto s’ aggelava. / Con sei occhi piangèa, e per ter menti / gocciava ’l pianto e sanguinosa bava. / Da ogni bocca dirompea co’ denti / un peccatore, a guisa di macuilla, / sí che tre ne facea così dolenti. / A quel dinanzi il mordere era nulla / verso ’l graffiàr, che talvolta la schiena / rimanea de la pelle tutta brulla”. ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia: *Inferno*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019 (9ª ed.), pp. 335-336 (28-60).

¹⁵² Ver HANSEN, João Adolfo. Notas de Leitura. In: *Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012.

Nesse sentido, tanto na descrição dantesca quanto no Apocalipse, o Diabo dispõe de características físicas monstruosas. Na construção do poeta florentino, enfatiza-se as três caras diabólicas, bem como o tamanho de suas asas, semelhantes às de um morcego, assim como João descreve a Besta como uma criatura de dez chifres e sete cabeças; além disso, apresenta-se uma caracterização antropomórfica em ambos, seja pela semelhança “[...] a um leopardo, [porém com] pés como os de urso e boca como a de leão” ou pelo “[...] par de grandes asas” que nasciam do meio dos seus ombros. As proximidades entre as descrições não se configuram como mera coincidência, pois exprimem uma ideia amplamente difundida no meio cristão: o combate entre o Bem e o Mal¹⁵³. Esse embate é recorrente no cristianismo e os ideais apocalípticos presentes nas visões de João, por exemplo, serviram para reafirmar ainda mais essa concepção, porém agora trazendo o Mal como ente corporificado. Como indica Baschet,

[...] a partir do século XI, desenvolve-se uma iconografia específica do diabo: seu corpo conserva uma silhueta antropomórfica, mas essa forma, feita por Deus “à sua imagem e semelhança”, é pervertida, tomada monstruosa pela deformidade e pelo acréscimo de características animais (goela, presas, chifres, orelhas pontudas, asas de morcego, e a partir do século XIII, cauda, corpo peludo, garras de ave).¹⁵⁴

O Livro do *Apocalipse*, nesse sentido, foi fundamental e colocou o cristianismo como um dos principais responsáveis pela construção imagética do Diabo. Os judeus, por exemplo, concebiam uma ideia de Mal, mas não como um ser corporificado como propagou o cristianismo, principalmente a partir do século XI, mas sim como “terrores supersticiosos”, por assim dizer, advindos especialmente do contato de um judaísmo mais apócrifo, com as culturas de outros povos, e foi entre os hebreus que surgiu uma tendência de ver os deuses dos povos estrangeiros como adversários e integrantes de uma corte demoníaca.

Essa ideia se propagou, sobretudo, após o cativeiro dos judeus na Babilônia¹⁵⁵, pois ali eles tiveram contato com o chamado Madeísmo (Zoroastrismo),¹⁵⁶ que pregava a existência

¹⁵³ Em *Literatura e Fantasia*, há um ensaio sobre a construção da ideia de Bem e Mal que passa pelos nomes de Dante e Milton e chega até o Romantismo. Ver DILTHEY, W. *Literatura y fantasía*. Tradução de Emilio Uranga e Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

¹⁵⁴ BASCHET, Jérôme. Diabo. In: LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, vol. I, São Paulo: EDUSC, 2002, p. 322.

¹⁵⁵ O cativeiro da Babilônia ocorreu no século VI a.C. Os hebreus, que estavam sob domínio dos babilônicos naquele momento, foram deportados forçadamente de seu território para a Babilônia, tornando-se escravos, tendo sido esse episódio essencial para a configuração religiosa do judaísmo. Paul Garelli coloca que “[...] é preciso não subestimar o papel do cativeiro de Babilônia. A ele deveu Israel, em todos os domínios, essa profunda reflexão sobre si e essa espiritualização que permitiram recobrir de carne viva os ossos dessecados dos mortos do deserto”, visto que “[...] o período do exílio deu início a uma nova formulação da fé que se desenvolveu no chamado judaísmo do segundo tempo e deixou marcas que aparecem ao longo de toda Sagrada Escritura”. SANTOS, Michel Alves dos. *Junto aos Rios da Babilônia: Um estudo acerca da história de Israel no*

da luta entre o Bem e o Mal. Essa concepção foi se fortalecendo cada vez mais entre os judeus, visto que o Madeísmo concedeu o pano de fundo para criar a ideia de hierarquia celeste, transformando os anjos em autônomos: na religião judaica, Deus cria os anjos bons e a divisão entre bons e maus vai se infiltrando, gradativamente, no judaísmo popular para, em seguida, se fazer presente no cristianismo.¹⁵⁷

No século II a.C. até o século I d.C. surge um vasto material apócrifo cuja autoria é atribuída a personagens bíblicos, como Henoc¹⁵⁸, Rei Salomão, entre outros, e mais especificamente, no chamado Livro dos Judeus (135 a.C. a 105 a.C.), menciona-se a existência de espíritos malignos acorrentados em um lugar de condenação. Essa ideia de punição começa a se infiltrar nesse judaísmo mais tardio e popular, bem como o pensamento de culpa atribuído a esses espíritos malignos por levarem os homens a cometerem pecados. Dessa maneira, vamos percebendo que a tradição judaica vai sofrendo transformações a partir do contato com os povos vizinhos, principalmente com o episódio do exílio na Babilônia e a interação com o Madeísmo em um processo de sincretismos que influencia o judaísmo e, posteriormente, o cristianismo, afinal, o nascimento desse último se inicia com um longo processo de choques entre as tradições.

No versículo 5 do Salmo 95 aparece pela primeira vez o termo em latim *daemonia*¹⁵⁹, porém isso ainda não o configura como Mal personificado. Nesse sentido, apesar do Antigo Testamento ainda não conter a ideia clara em torno da queda de Lúcifer, no Livro de Jó¹⁶⁰

exílio. Departamento de Teologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Rio de Janeiro: 2012, p. 18. Disponível em https://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2011/Relatorios/CTCH/TEO/TEO-Michel%20Alves%20dos%20Santos.pdf Acesso em 17/05/2021. SANTOS cita GARELLI, Paul; NIKIPROWETZKY, Valentin. O Oriente Próximo Asiático: Impérios Mesopotâmicos, Israel. São Paulo: Liv. Pioneira Ed.: Ed. da USP, 1982.p.138.

¹⁵⁶O zoroastrismo configurou-se como uma religião dualista da Pérsia. Para os leitores que desejarem compreender mais sobre o assunto, ver PEIXOTO, Raul Vitor Rodrigues. As interações de uma tradição apocalíptica nas literaturas zoroastristas e judaica: um estudo comparado da temática do ordálio universal na *Yasna* capítulo 51, Grande Bundahishn capítulo 34 e livro etiópico de Enoch capítulo 67. Tese de Doutorado em História, Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília (ICH-UNB). Brasília: 2017. Disponível em https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/23630/1/2017_RaulVitorRodriguesPeixoto.pdf

¹⁵⁷Com a cautela de não se assumir uma heresia como ortodoxia.

¹⁵⁸Há a interpretação de que do livro apócrifo de *Henoc* originou-se a personagem de mesmo nome presente no Livro de *Gênesis*. Em *Paraíso Perdido*, por exemplo, Milton fala de Azazel, “[...] um dos principais anjos caídos, alvo da ira vingativa de Deus no apocalipse apócrifo do Livro de *Enoque*”. Ver JONAS, Daniel. Notas de rodapé. In: MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, p. 81.

¹⁵⁹Segundo a tradução de São Jerônimo: “[...] todos os deuses das nações são demônios, mas o Senhor é o criador do céu”. [“[...] quoniam omnes dii gentium daemonia at vero Dominus caelos fecit”]. Salmos 95:5, Antigo Testamento. In: *Bíblia Católica Online*, 2020. Disponível em <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria-vs-vulgata-latina/salmos/95/> Acesso em 17/05/21.

¹⁶⁰No Livro de Jó, presente no Antigo Testamento, Jó apresenta-se como um homem correto e, por meio do estímulo e incentivo de satã a Deus, como forma de testar a sua fé, satã sugere que o homem perca tudo aquilo que ele possui. Fundamental mencionar que esse faz parte de uma espécie de um Conselho Divino que observava e julgava os acontecimentos na Terra, logo satã ainda não é um nome próprio, mas sim um personagem que

temos a primeira ideia de um satã que causa tormentos e apresenta suspeitas sobre a fidelidade de Jó diante de Deus, sendo que grande parte dos historiadores e teólogos concordam em designar tal episódio como fundamentalmente responsável por uma permanência¹⁶¹ de satã no cristianismo subsequente.

Nesse sentido, o Novo Testamento foi o grande responsável por sistematizar uma demonologia presente na tradição apócrifa judaica, sendo que essa tradição vai sendo construída de forma paralela à forma ortodoxa do judaísmo, ou seja, mais uma vez se nota que as fontes apócrifas e não ortodoxas judaicas são essenciais para construir a ideia de Inferno e demônio no Cristianismo. É no Novo Testamento que Satã tornar-se-á, de fato, o grande adversário de Deus e dos cristãos e a luta passa a ser entre os dois reinos: o Céu e o Inferno, o reino da luz *versus* o reino da escuridão.

Apesar da influência direta do judaísmo apócrifo, a partir desse momento o cristianismo passa a caracterizar todas as outras religiões como pertencentes ao Diabo, inclusive a tradição judaica e no Evangelho de João isso fica ainda mais evidente quando o mesmo profere: “Vocês pertencem ao pai de vocês, o Diabo, e querem realizar o desejo dele. Ele foi homicida desde o princípio e não se apegou à verdade, pois não há verdade nele. Quando mente, fala a sua própria língua, pois é mentiroso e pai da mentira”¹⁶², colocando todas as outras religiões como filhas do Diabo.

instigava e induzia ao ato malicioso. Além disso, tinha a função de “patrulhar a Terra, observar o comportamento humano, testar as virtudes ostensivas por diferentes meios. Estar preparado, após consultar como o Comando Superior, a instigar medidas preventivas ou punitivas contra ações pecaminosas. Agir como acusadores no tribunal e declarar vereditos contra os culpados”. NASCIMENTO, Juarez Pedro do. Quem é satã no Livro de Jó. *Teologia e Espiritualidade*, vol. 4, n. 07, PUC(PR). Curitiba: 2017, p. 39. NASCIMENTO cita KELLY, Henry Ansgar. *Satã: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2008, p. 37.

¹⁶¹A popularidade do *Livro de Jó* nas tradições cristãs é muito grande, sendo uma das fontes bíblicas mais utilizadas na Literatura e nesse sentido podemos utilizar como exemplo William Shakespeare (1564 – 1616). Isso porque, como já observado por John Holloway (1947), na tragédia teatral *Rei Lear*, escrita por volta de 1605 por Shakespeare, podemos notar o discurso de “[...] superação de um homem diante de grandes e sucessivas adversidades da vida. O *Livro de Jó*, tendo Deus como uma espécie de autor, traz algo de lírico e autobiográfico nessa relação dialógica entre autor e personagem [...] Shakespeare parece conectar Jó e Lear por meio de alusões sucessivas envolvendo a virtude da paciência. Enquanto Jó, no primeiro revés, aprende que os bens que ele mais apreciava – família, prestígio, saúde, riquezas – são frágeis; o rei Lear, na mesma condição, descobre uma série de loucuras às quais sucumbiu como um tolo. Enquanto Jó aprende que não se deve depender da gratidão alheia, conforme exposto nestas escrituras em Jó 29:12; 15-17: “Porque eu livrava o miserável, que clamava, como também o órfão que não tinha quem o socorresse. (...) Eu me fazia de olhos para o cego, e de pés para o coxo. Dos necessitados era pai, e as causas de que eu não tinha conhecimento inquiria com diligência. E quebrava os queixos do perverso, e dos seus dentes tirava a presa” (TJFA, 2007, p. 613-614)”. Ver OLIVEIRA, Ana Cláudia de Souza de. *Tessituras bíblicas nas quatro grandes tragédias de Shakespeare*. Dissertação de Mestrado (UNIANDRADE). Curitiba, 2016, pp. 137 – 138.

¹⁶²“*Vos ex patre diabolo estis et desideria patris vestri vultis facere ille homicida erat ab initio et in veritate non stetit quia non est veritas in eo cum loquitur mendacium ex propriis loquitur quia mendax est et pater ejus*”. Livro de São João, 8:44. Novo Testamento. In: *Bíblia Católica Online*, 2020. Disponível em <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria-vs-vulgata-latina/sao-joao/8/> Acesso em 17/05/21.

O Apocalipse de Pedro, datado do século II, apócrifo do Novo Testamento, traz uma geografia do pós-morte juntamente a descrições das punições recebidas pelos pecadores: é muito provável que essa seja mais uma forte influência na composição do Inferno dantesco, afinal, juntamente ao Apocalipse de Paulo, do século IV, “[...] são os dois primeiros documentos cristãos a fazer um registro do mundo dos mortos, com sua geografia mapeada e uma exposição dos suplícios do inferno em conformidade com os erros humanos”.¹⁶³ Nesse último,

[...] Paulo contempla o momento exato da morte de três homens: um bom, um ímpio e cético e, por fim, um hipócrita que recusa confissão. Todos são levados a julgamento diante do trono de Deus, por intermédio de seus anjos, o que será preâmbulo e justificativa para se compreender o espetáculo imagístico a ser desvelado na geografia do além. Desde aqui, estamos conscientes da existência de um tribunal a julgar as almas conforme a conduta moral de suas vidas pregressas [...] o leitor é conduzido pelos mundos do além, inicialmente ao terceiro céu e às demais esferas celestiais, depois ao inferno, onde se contemplam os suplícios: aparecem, então, rios de fogo, abismos e poços fétidos, vermes que devoram corpos, intestinos perfurados, homens e mulheres dependurados pelos cabelos, gente dilacerada por animais e atacada por dragões, e depois choro, agonia, arrependimento tardio [...] Atordoado e tomado de compaixão, Paulo suplica a intercessão divina.¹⁶⁴

Na Primeira Epístola aos Coríntios, também parte do Novo Testamento, Paulo enfatiza a ideia de que aquele que não se converte ao cristianismo é considerado incrédulo, “[...] cujas inteligências o deus deste mundo obcecou a tal ponto que não percebem a luz do Evangelho, onde resplandece a glória de Cristo, que é a imagem de Deus”¹⁶⁵. Há uma intensificação do que foi dito no *Livro de Jó*, do Diabo que tenta e instiga os homens a tentarem Jesus. Com isso, nota-se que os demônios são cada vez mais descritos como capazes de praticar castigos físicos severos aos servos de Deus, prova disso é a tópica da hagiografia¹⁶⁶ de tentação desses demônios aos santos.

A ação demoníaca passa a se apossar das pessoas causando doenças e alucinações, por exemplo, produzindo um imaginário ainda mais forte e poderoso em torno da possessão demoníaca, pois principalmente até o século X, o demoníaco começou a ser julgado pelas suas ações. Se anteriormente a esse período o Diabo “[...] era uma figura difusa, dissolvida no

¹⁶³NEPOMUCENO, Luís André. Melhor seria não ter nascido: o mundo dos mortos nos Apocalipses de Pedro e de Paulo. *REVEC* (UFS), v. 7, n. 18, Jan. Jun./2021, p. 93.

¹⁶⁴Idem, p. 97.

¹⁶⁵“*In quibus deus hujus sæculi excæcavit mentes infidelium ut non fulgeat inluminatio evangelii gloriæ Christi qui est imago Dei*”. Paulo, II Coríntios 4. Novo Testamento. In: *Bíblia Católica Online*, 2020. Disponível em <https://www.bibliacatolica.com.br/fi/biblia-ave-maria-vs-vulgata-latina/ii-corintios/4/> Acesso em 17/05/21.

¹⁶⁶Para um estudo mais completo sobre hagiografia, ver: OLIVEIRA, Thiago Maerki de. Hagiografia e literatura: um estudo da Legenda Maior Sancti Fracisci, de Boaventura de Bagnoregio. Dissertação de Mestrado apresentada ao IEL (Unicamp). Campinas, 2013. Sobre hagiografia na epopeia, ver: FELIPE, Cleber. V. do Amaral. (Nec) Plus Ultra: as epopeias antes e após as grandes navegações. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 40, nº 83, 2020.

politeísmo popular e, portanto, sem poder de persuasão sobre as massas”¹⁶⁷, agora ele se tornara mais visível e “palpável” às pessoas. Com isso, o Diabo no pensamento cristão deixa de ser responsável apenas pelo Inferno e passa a se tornar, de fato, o “príncipe deste mundo”, como coloca João: “[...] ele o convencerá a respeito do juízo, que consiste em que o príncipe deste mundo já está julgado e condenado”¹⁶⁸. A personagem agora não mais se reduz ao submundo.

Dessa maneira, gradativamente a figura demoníaca passa a ocupar lugar na doutrina cristã, porém independentemente da forma que assumisse, para o cristianismo medieval o Diabo antes de tudo era o oposto à Santíssima Trindade: o Mal era simplesmente a ausência de Bem e desprovido de toda e qualquer essência. Dante Alighieri, nesse sentido, ao descrever Lúcifer, expressa toda essa impotência e ódio inerentes ao personagem em uma inversão da Trindade, ao construí-lo como uno e trino em Ódio, Impotência e Ignorância, afinal, o demônio é falta de Deus, portanto é ódio e desespero: quando o poeta descreve o congelamento das águas do Cocito devido à força com que as gigantescas asas de Lúcifer batiam, ele caracteriza o Inferno como um lugar frio, que é a falta do fogo da luz do Bem¹⁶⁹. Assim,

a *geena* (ou *Hades*), mencionada no NT, lugar supostamente temporário de punições e tormentos, lugar sobre o qual muito pouco se sabe e se informa, acabou por transformar-se, com o tempo, no inferno cristão medieval, como historicamente o conhecemos, espaço de angústia eterna e de arrependimento tardio, essencialmente por causa de textos como o *ApPe* e o *ApPa*.¹⁷⁰

Nesse sentido, a historicidade do personagem se une às questões de natureza retórico-poética, principalmente à éfrase, em uma engenhosa descrição que nos permite visualizar suas características, produzindo “[...] afetos, o que equivale, como se sabe, não à expressão natural de um afeto real, mas à manifestação ficcional de um afeto por meio de recursos técnicos”¹⁷¹. Em outras palavras, a manifestação do recurso retórico da éfrase presente na descrição diabólica dantesca tende

¹⁶⁷CERQUEIRA, Ana Luiza Sanches. Muito além de uma História do Diabo. In: *Itinerários*, Araraquara, n. 23, 2005, pp. 243-244.

¹⁶⁸"De iudicio autem quia princeps mundi hujus iudicatus est". São João, 16. Novo Testamento. In: *Bíblia Católica Online*, 2020. Disponível em <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria-vs-vulgata-latina/sao-joao/16/>

¹⁶⁹ Ver: HANSEN, João Adolfo. Notas de Leitura. In: *Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012.

¹⁷⁰NEPOMUCENO, Luís André. Melhor seria não ter nascido: o mundo dos mortos nos Apocalipses de Pedro e de Paulo. *REVEC* (UFS), | v. 7 | n. 18 | Jan. Jun./2021 | p. 103.

¹⁷¹MORGANTI, Bianca. A morte de Lacoonte e o Gigante Adamastor: a éfrase em Virgílio e Camões. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 1, 2008, p. 1.

[...] a exercer sobre o auditório um “efeito de realidade”, através do qual se pretende mover afeições e estimular juízos retos. Trata-se de uma relação intrínseca entre descrição (*descriptio*) e a vivacidade e clareza do que é descrito (*euidentia*), o que confere a impressão de que “o fato está acontecendo diante dos olhos do leitor” que, no caso, age como “testemunha ocular”.¹⁷²

A localização do Inferno abaixo de Jerusalém, a influência do viés teológico dos mapas de modelo T.O, comuns à época, a crescente ampliação do poderio da Igreja Católica, o medo do Maligno, gradativamente personificado no Diabo: é inegável a presença iminente do medo e da religiosidade na vida das pessoas do período medieval. Nesse sentido, será que, de fato, a figura diabólica mais atrapalhou do que ajudou o fortalecimento da Igreja Católica? Afinal, o embate entre o Bem e o Mal, a Luz e as Trevas e todas as outras atribuições conferidas a esse eterno confronto continuamente serviram como pano de fundo e justificativa para inúmeras ações da mesma ao longo dos tempos e na Idade Média essa dualidade fora ainda mais difundida. Nesse sentido, “[...] uma coisa é certa: o cristianismo é o principal responsável pela força do Diabo no mundo, pois é justamente nele que as representações e projeções do Diabo encontrarão um singular avanço na cultura e na civilização”¹⁷³.

A invenção, no sentido retórico, do sentimento de medo, advindo da leitura da descrição diabólica dantesca, é amplificada com a manifestação da écfrase e da *euidentia*, atribuindo vivacidade a esse detalhamento, tornando-a ainda mais manifesta diante de nossos olhos: essa maior visibilidade une-se ao predominante catolicismo do medievo ocidental, fortalecendo ainda mais o medo, agora personificado no Diabo. A descrição de Lúcifer mastigando os três maiores traidores¹⁷⁴ da história traz, além de sua vividez, o temor frente à ideia de punição:

Em cada boca triturava a dente,
como a espadela ao linho, um condenado;

¹⁷²FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *Itinerários da conquista: uma travessia por mares de papel e tinta (Portugal, séculos XVI, XVII e XVIII)*. Tese de Doutorado, Unicamp, Campinas: 2010, p. 133.

¹⁷³MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli. O Diabo na arte e no imaginário medieval. In: *O demoníaco na literatura*. MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli; LEOPOLDO, Rafael Novaresi (orgs.). Campina Grande: EDUEPB, 2012, p. 278.

¹⁷⁴Segundo Dante, os três maiores traidores da história foram Bruto (filho de Júlio César), Cássio (amigo de Júlio César) e Judas Iscariotes, por isso cada um é mastigado por uma boca de Lúcifer. Além disso, o Cocito, rio infernal, se subdivide em quatro partes onde estão presentes aqueles que praticaram o pecado da traição, sendo que na Caina aparece Caim, que traiu seu irmão Abel (traição contra parentes); na Antenora está presente Antenor, considerado príncipe troiano que traiu pátria e em Tolomea, aparece Ptolomeu, que ordenou a decapitação de Pompeu, ou seja, traição praticada contra hóspedes. Por último, na Judeca, está presente Judas Iscariotes, que traiu Jesus Cristo por uma quantia de trinta moedas, sendo o maior traidor dos benfeitores. Ver: HANSEN, João Adolfo. Notas de Leitura. In: *Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012, p. 19.

as três eu via simultaneamente.¹⁷⁵

Se, entre os séculos XI e XIV, a figuração diabólica ganhou força, do final do XIV ao início do XVI essas representações continuaram a materializar-se nas mãos dos artistas renascentistas, como o já referido pintor Sandro Botticelli, em uma

[...] invenção histórica e poética [...] cuja característica principal é a da realização de uma ligação retórica entre os tempos antigo e moderno [...] O século XV é a continuidade da ligação entre o antigo e moderno, [em que] se observou o princípio de *inventio*, nos termos da Retórica e da Poética antigas.¹⁷⁶

John Milton, por outro lado, não vivenciou o período de progressivo crescimento da corporificação diabólica em sua forma monstruosa como se deu na Idade Média, porém o mesmo já tinha inúmeras figurações dos anjos e dos demônios advindos das artes visuais e verbais do Renascimento, por exemplo, ou seja, o poeta inglês não seguia um preceito único, mas sim muito diverso, onde a complexidade da construção de Satã passa por um Inferno interno, hierárquico e intelectual do século XVII.¹⁷⁷

Nesse sentido, ainda que díspares em determinados vieses, os poetas aproximam-se nos modelos que seguem e quando se trata da figura diabólica, essa proposição ganha ainda mais sentido; além disso, o conteúdo de cada obra está diretamente ligado aos momentos de conturbação política experienciados por eles. Milton era consideravelmente familiarizado com a vida e a obra dantescas, principalmente devido à constante reimpressão dos escritos de Landino¹⁷⁸ nos séculos XVI e XVII, tendo, inclusive, traduzido o Canto XIX do Inferno da *Divina Comédia* em um de seus panfletos, *Of Reformation* (não por acaso a tradução refere-se ao Canto que aborda o pecado da simonia). Além disso,

[...] em *Of Reformation* (1641) Milton cita o Paraíso e providencia uma tradução poética de Inferno; e nas linhas 12-14 do seu soneto de 1646 a Henry Lawes, ele faz alusão ao episódio de Cassella, no Purgatório. Ele conhecia *Monarchia* de Dante, comprou a terceira (1529) edição de *Convivio* e era familiarizado com a primeira edição de *Vita Nuova* (1576) publicada com *Trattatello in laude di Dante*, de Boccaccio. [...] Milton leu a *Commedia* cuidadosamente e faz referência à mesma ao longo de seu *Commonplace Book*. O entendimento de Milton sobre Dante era tão bom

¹⁷⁵*Da ogne bocca dirompea co' denti / un peccatore, a guisa di macuilla, / sí che tre ne facea cosí dolenti.* ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019 (9ª ed.), p. 336 (55-58).

¹⁷⁶MENDONÇA, Débora Barbam. *Botticelli – Pintura e Teoria*. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, 2012, p. 38.

¹⁷⁷“Milton is expressing a Renaissance feeling. This is a 17th Century, not a medieval Hell; it is hierarchic, at the bottom of the cosmos; and it is intellectual, an inner Hell”. BROADBENT, J. B. *Milton's Hell*. The Johns Hopkins University Press, ELH, Sep., 1954, Vol. 21, No. 3 (Sep., 1954), p. 169.

¹⁷⁸Cristoforo Landino (1424-1498) foi um humanista e professor de retórica florentino, tendo elaborado os comentários da primeira edição da *Divina Comédia*.

que David Masson afirma que Milton compreendia a *Commedia* melhor do que ninguém.¹⁷⁹

Apesar da “[...] visão épica de cada um [ser] fundamentalmente diferente”¹⁸⁰, as similaridades entre o Céu/Paraíso e o Inferno chamam a atenção, principalmente quando pensamos na presença de inúmeras figuras mitológicas no Inferno cristão da *Divina Comédia* e em *Paraíso Perdido*, ao emularem as mesmas *auctoritates*. Dante Alighieri, além de se autointitular descendente¹⁸¹ de poetas como Virgílio, Lucano, Ovídio, Horácio e Homero, recorre a *topoi* épicos e mantém um lugar-comum ao fazer sua viagem ao além e referenciar personagens mitológicos¹⁸², sendo que, apesar de não configurar-se como uma epopeia, “[...]”

¹⁷⁹ Tradução própria. [“[...] in *Of Reformation (1641)* Milton cites *Paradiso* and provides an English poetic translation of *Inferno*; and in lines 12-14 of his 1646 sonnet to Henry Lawes, he alludes to the “Casella” episode in *Purgatorio*. He knew Dante’s *Monarchia*, owned a third (1529) edition of the *Convivio*, and was acquainted with the *Vita Nuova* through the first (1576) edition published with Boccaccio’s *Trattatello in laude di Dante*. Milton read the *Commedia* carefully, and he refers to it throughout his *Commonplace Book*. So great was Milton’s understanding of Dante that David Masson claimed Milton knew the *Commedia* better than any Other]. BUTLER, George F. Giants and Fallen Angels in Dante and Milton: The *Commedia* and the Gigantomachy in *Paradise Lost*. In: *Modern Philology*, Feb., 1998, Vol. 95, No. 3 (Feb., 1998). The University of Chicago: Chicago, 1998, p. 353.

¹⁸⁰ Tradução própria. “[...] the epic vision of each is fundamentally different”. Idem, ibidem, p. 354.

¹⁸¹ Dante Alighieri se autointitula o sexto grande poeta, atrás apenas de Virgílio, Lucano, Ovídio, Horácio e Homero e compoendo juntamente a eles a chamada “*bella scuola*”: “Assim reunida a bela escola e boa / eu vi do mestre altíssimo do canto, / que sobre os outros, como a águia, revoa. / Depois de terem conversado a um canto, / volveram-se e fitaram-me, acenando: e meu mestre sorriu de favor tanto. / E honra maior me foram demonstrando, / tal, que acolhido em sua companhia, / eu era o sexto aos mais ali somando”. [“*Così vid’ i’ adunar la bella scola / di quel signor de l’altissimo canto / che sovra li altri com’ aquila vola. / Da ch’ebber ragionato insieme alquanto, / volsersi a me com saluvelto cenno, / e ’l mio maestro sorrise di tanto; / e più d’onore ancora assai mi fenno, / ch’è’ si mi fecer de la loro schiera, / sì ch’io fui sesto tra contanto senno*”]. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019 (9ª ed.), p. 106.

¹⁸² “Dentre os personagens e demais referências à Mitologia greco-romana [no Inferno da *Divina Comédia*] estão: Canto I: Anquise, Troia, Ílion, Euríalo, Turno, Niso; Canto II: Musas, Sívio, Enéas; Canto III: Aqueronte, Caronte; Canto IV: Electra, Enéas, Heitor, Camila, Pentasileia, Latino, Lavínia, Lino, Orfeu; Canto V: Minos, Dido, Síqueu, Helena, Aquiles, Paris, a referências a “Deuses”, ou seja, o panteão dos deuses; Canto VI: Cérbero; Canto VII: Caríbdis, Estige; Canto VIII: Flégias; Canto IX: Fúrias, Erínias, Megera, Aletto, Tesífone, Medusa, Teseu, Górgona, “soberana do perpétuo pranto” (v. 44), ou seja, Prosérpina, Estige, Cérbero; Canto X: “mulher que aqui é rainha” (v. 79), ou seja, Prosérpina, Canto XI: Sem referências aos Mitos greco-romanos. Canto XII: Minotauro, “tua irmã” (v. 20), ou seja, Ariadne, Centauros, Quirón, Nesso, Dejanira, Aquiles, Folo, Pirro; Canto XIII: Nesso, Harpias, Estrófade, troianos, Polidoro, Minos, “patrono antigo” (v. 144), quer dizer, Marte; Canto XIV: Júpiter, Vulcano, Tebas, Ida, Rea, “infante seu”, ou seja, Júpiter/Zeus, Aqueronte, Estige, Flegetonte, Cocito, Letes, Flegra; Canto XV: Sem referências a Mitos greco-romanos. Canto XVI: Sem referências a Mitos greco-romanos. Canto XVII: Gerión, Aracne, Faetonte, Ícaro, “seu pai”, ou seja, Dédalo; Canto XVIII: Gerión, Jasão, Cólquios, Isífle (ou Hipsípfile, GRIMAL, 2005, p. 234), Medeia Canto XIX: Jasão Canto XX: Tebanos, Anfiarau, Minos, Tirésias, “cidade de Baco” (Tebas), Áulide, Calcanta (Calcas, GRIMAL, 2005, 69-70), Eurípiles, Manto; Canto XXI: Sem referência a Mitos greco-romanos. Canto XXII: Sem referência a Mitos greco-romanos. Canto XXIII: Sem referência a Mitos greco-romanos. Canto XXIV: Fênix, Marte; Canto XXV: Tebas, Centauro, Caco, Hércules, Cadmo, Aretusa; Canto XXVI: Entéocles, Diomedes, Ulisses, “logro do cavalo”, para o Cavalo de Troia, Deidâmia, Aquiles, Paládio, Circe, Enéas, “filho de Ulisses” (Telémaco), Penélope, Hércules; Canto XXVII: Minos, Canto XXVIII: troianos, Guerra de Troia, Netuno, gente argólica (para identificar os habitantes da cidade de Argos); 70 Canto XXIX: Egina, Dédalo, Minos, “filho de Dédalo”, ou seja, Ícaro; Canto XXX: Juno, Sêmele, Atamante, Learco, Troia, Hécuba, Polissena, Polidoro, Tebas, Mirra, Sínon, Narciso, “o rei” para se referir a Príamo, rei de Troia por ocasião da famosa guerra, “sangue tebano”, para se referir aos habitantes de Tebas, “a troiana”, referindo-se à cidade de Troia, “cavalo de Troia”, para citar o

apresenta o *epos* da humanidade na busca do caminho da justiça social e da perfeição moral”¹⁸³. Dante retira das personagens mitológicas seu teor pagão/herético e atribui a elas funções alegóricas e/ou metafóricas na sua poesia, como exemplificado anteriormente na presença da figura de Medusa no Inferno.

Na entrada do segundo círculo infernal da *Divina Comédia*, a presença de Minos, por exemplo, conhecido como rei de Creta e também pela construção do Labirinto¹⁸⁴ na mitologia grega, evidencia esse processo, já que ele exerce a função de juiz: o número de voltas que sua cauda envolve o pecador corresponde ao número do círculo que ele deveria atravessar. Novamente, nota-se o processo de dessacralização a partir de um monstro da tradição greco-romana transformado em um personagem infernal:

Digo que toda sombra condenada,
ao chegar, os seus erros confessava;
e ele, que entende do pecado, a cada

uma no inferno o seu lugar mostrava:
tantas vezes a cauda ia enrolando,
tantos os graus abaixo a que as mandava.¹⁸⁵

Remetendo à mesma tradição, Milton estabelece relações entre a mitologia clássica e a construção de Satã a partir de aproximações entre o nascimento do Pecado e o de Palas Atena. A interpretação oriunda dos estudos de Mulryan apresenta-nos a ideia de que “[...] dar à luz é um processo feminizante (e extremamente doloroso) tanto para Zeus [com Palas] quanto para Satã [com o Pecado], que os submete às dores do parto”¹⁸⁶; dessa maneira, resgatando a ideia de Satã caracterizado pela ausência de essência e apenas como oposição a Deus e a tudo que

logro do cavalo presenteado pelos gregos eu que possibilitou a tomada da cidade; Canto XXXI: Aquiles, gigantes, Jove, Marte, Efilalte, Briareu, Anteu, Cocito, Tifeu, Tício, Hércules, “seu pai”, para se referir a Peleu, Deuses, “os filhos da terra”, em alusão aos Gigantes; Canto XXXII: Anfion, Tebas, Tideu, Menalipo, as Mulheres, ao designar as Musas, Antenor (personagem do qual deriva o nome de um dos quatro giros do nono círculo, a Antenora); Canto XXXIII: Tebas, Átropos, Cocito; Canto XXXIV: Cocito”. RODA, Regiane Rafaela. *Mitologia dantesca: a referência aos mitos greco-romanos da Divina Comédia pelo viés da (re)criação poética de Dante Alighieri*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. São José do Rio Preto: UNESP, 2012, pp. 68-70.

¹⁸³Ver RODA, Regiane Rafaela. *Mitologia dantesca: a referência aos mitos greco-romanos da Divina Comédia pelo viés da (re)criação poética de Dante Alighieri*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. São José do Rio Preto: UNESP, 2012, p. 98. RODA cita D’ONOFRIO, S. *Pequena Enciclopédia da Cultura Ocidental: o saber indispensável, os mitos eternos*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005, p. 92.

¹⁸⁴Na patrística, a figura do Labirinto é uma recorrente metáfora das heresias.

¹⁸⁵“*Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: / essamina le colpe ne l'intrata; / giudica e manda secondo ch'avvinghia. / Dico che quando l'anima mal nata / li vien dinanzi, tutta si confessa; / e quel conoscitor de le peccata / vede qual loco d'inferno è da essa; / cignesi com la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giú sai messa*”. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019 (9ª ed.), p. 110.

¹⁸⁶FERNANDES, FS. O Satã de John Milton. In MAGALHÃES, ACM., et al., orgs. *O demônio na literatura* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012, p. 131.

Ele representa, Zeus daria a luz ao conhecimento enquanto Satã conceberia apenas o oposto disso, ou seja, a ignorância.

2.2 O diabo dantesco e o Satã miltoniano

A presença de personagens oriundos da mitologia greco-romana é notável tanto ao longo da *Divina Comédia* quanto em *Paraíso Perdido* e a busca pela superação dos modelos comuns a Dante e Milton e característica da tradição retórica torna-se ainda mais interessante quando observamos o viés aristotélico que aproxima ambas as obras. No inferno dantesco, a presença de *Ética a Nicômaco* é manifesta em sua estruturação e, primordialmente, nas punições sofridas pelos pecadores a partir dos três gêneros de vícios expresso por Aristóteles: a incontinência, a malícia e a bestialidade.

PECADO	CÍRCULO	PECADORES	CANTO	
	Vestíbulo I	Ignavos Sem batismo (Limbo)	III IV	
Incontinência	II III IV V VI	Luxuosos Gulosos Avaros e Prodígios Iracundos e Rancorosos Heréticos	V VI VII VII-VIII IX-X	
Violência e Bestialidade	VII giro 1 giro 2 contra: giro 3	próximo si próprio Deus	Tiranos- Assaltantes Suicidas- Gastadores Blasfêmios- Sodomitas Usurários	XII XIII XIV-XV XVI-XVII
Fraude simples	VIII vala 1 vala 2 vala 3 vala 4 vala 5 vala 6 vala 7 vala 8 vala 9 vala 10	Sedutores-Rufiões Aduladores-Lisonjeadores Simoníacos Magos-Advinhos Traficantes Hipócritas Ladrões Maus conselheiros Cismáticos-Intrigantes Falsários	XVIII XVIII XIX XX XXI XXIII XXIV-XXV XXVI-XXVII XXVIII XXIX-XXX	
Traição	IX Caína Antenora	contra:	Parentes Pátria XXXII XXXII	

	Ptoloméia Judeca		Hóspedes Benfeitores	XXXIII XXXIV
--	---------------------	--	-------------------------	-----------------

*Tabela baseada no *Esquema do “Inferno”*, feito por Italo E. Mauro. In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro (Edição bilíngue: italiano/português). São Paulo: Editora 34, 1998, p. 21.

No Canto XI, a proeminência do pensamento aristotélico fica evidente a partir da fala categórica de Virgílio a Dante:

Não te lembras da forma clara e vera
pela qual tua Ética apresenta
os três pontos que o céu jamais tolera -

a incontidência, a astúcia, e inda a nojenta
bestialidade? E que à incontidência,
mais leve que é, pena mais leve assenta?¹⁸⁷

Para além da hierarquização dos pecadores de acordo com os três gêneros de vícios, o poeta acrescenta

[...] um novo, a heresia religiosa, desconhecida de gregos e latinos. As almas danadas que vai encontrar sofrem castigos que invertem simetricamente a abominação dos seus pecados [e] a adequação da sua forma invertida ao pecado sempre se evidencia como formulação alegórica da justiça divina.¹⁸⁸

Um claro exemplo se faz presente na punição destinada àqueles que praticaram a gula, presente no terceiro círculo infernal, reservado aos pecados referentes à incontidência. Ali, todos os pecadores são obrigados a permanecer atolados na lama enquanto uma forte chuva de granizo os atinge e Cérbero, o cão tricéfalo, os mastiga e arranha incansavelmente, exibindo um apetite sem fim. O castigo, fundamentado na lei do contrapasso¹⁸⁹, manifesta-se de maneira inversamente proporcional ao pecado cometido: assim como praticaram a gula durante suas vidas, são vorazmente devorados por Cérbero, indicando “[...] uma estrita

¹⁸⁷“Non ti rimembra di quelle parole / con le quai la tua Etica pertratta / le ter disposizion che ‘l ciel non vole, / incontenenza, malizia e la matta / bestialidade? e come incontenenza / men Dio ofende e men biasimo accatta?”. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019 (9ª ed.), p. 160 (79-84).

¹⁸⁸HANSEN, João Adolfo. Notas de Leitura. In: *Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012, p. 9.

¹⁸⁹“O princípio das penas na *Comédia* baseia-se na lei do contrapasso, critério de punição a partir do qual toda pena é aplicada com similaridade ou distanciamento das transgressões terrenas de maneira a relembrar constantemente os espíritos das faltas ou excessos praticados em vida”. BRITO, Emanuel França de. *A insaciável sede de saber na Comédia de Dante – Algumas relações com a incontidência aristotélica*. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP. São Paulo: 2010, p. 43. BRITO cita ARMOUR, P. Dante’s *contrapasso*: context and texts. In: *Society for Italian Studies*. Vol. LV. Oxford University, 2000.

ligação com a noção aristotélica de incontinente como aquele que ignora os seus próprios valores em favor de um prazer momentâneo que julga importante”.¹⁹⁰

Podemos interpretar como vicioso, do ponto de vista aristotélico, também o Satã de John Milton, principalmente quando pensamos em sua ambição desmedida, que o torna ainda mais pecaminoso. Ele se rebelou contra Deus, angariou um terço dos anjos para o seu lado, foi expulso dos céus e mesmo assim buscou incansavelmente destruir a mais grandiosa obra divina e conseguiu, de fato, ao transformar-se em serpente e tentar Eva a morder o fruto proibido. O próprio sentido de se gerar o “maravilhoso prazer” determinado pelo gênero sugere a ideia de “justa grandeza” associada à dimensão da epopeia e se pensarmos na desmedida característica do Satã miltoniano podemos estabelecer essa comparação, visto “[...] que não há beleza em corpo demasiadamente grande ou excessivamente pequeno”¹⁹¹. Nesse sentido, vejamos os seguintes versos:

Ele és, mas quão caído! Quão diferente
Daquele, que nos reinos de luz álacres
Vestindo excelso brilho encandeaste
Miríades brilhantes.¹⁹²

Acima, temos a fala de Belzebu¹⁹³ a Lúcifer após sua queda. Percebe-se que Milton coloca que, da maneira como um dia Lúcifer foi portador de uma luz magnificente, agora ele se configurava apenas como um anjo caído e oposto a todo seu esplendor primário. Quando o poeta inglês utiliza a expressão “Ele és, mas quão caído!”, remete ao Livro XI da *Eneida*, mais especificamente quando Eneias visualiza Heitor no decorrer da queda de Troia e profere¹⁹⁴: “[...] e, vagando, / de lacrimosos gemidos, profundos, as rochas percutem. / Mas já

¹⁹⁰BRITO, Emanuel França de. *A insaciável sede de saber na Comédia de Dante – Algumas relações com a incontinência aristotélica*. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP. São Paulo: 2010, p. 43.

¹⁹¹HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.) *Épicos: Prosopopeia / O Uruguai / Caramuru / Vila Rica / Confederação dos Tamoios / I Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 29.

¹⁹²“If thou beest he; but oh how fallen! how changed / From him, who in the happy realms of light / Clothed with transcendent brightness didst outshine / Myriads thought bright [...]”. MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 39 (vv. 85-88).

¹⁹³Segundo Baschet, as variadas facetas do Diabo estão ligadas também à hierarquia existente entre os demônios. O Diabo é o senhor enquanto Satã é o seu primeiro servidor e todos os outros demônios vêm abaixo com nomes diferentes, como Leviatã, Belzebu, etc., por esse motivo, em *Paraíso Perdido*, John Milton coloca Belzebu em segundo lugar no “comando”, por assim dizer. Ver BASCHET, Jérôme. Diabo. In: LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, vol. I, São Paulo: EDUSC, 2002, p. 320.

¹⁹⁴Daniel Jonas coloca: “Ecoa Eneias ante a aparição de Heitor durante a queda de Troia (*En. XI, 274*). Cf. igualmente a este propósito *Is. 14, 12*”. JONAS, Daniel. Notas de rodapé. In: MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, p. 39.

devia esperar isso tudo, desde a hora – insensato!”¹⁹⁵. De maneira análoga, Isaías pronunciou: "Então! Caíste dos céus, astro brilhante, filho da aurora! Então! Foste abatido por terra, tu que prostravas as nações!”¹⁹⁶. Similarmente, Dante Alighieri apresenta tal contraposição entre aquele que era o mais belo de todos os anjos de Deus e o quão horrendo havia se tornado em decorrência de sua atitude revoltosa contra o Criador, o que pode ser interpretado como uma antítese do divino, onde Lúcifer se tornou tão horrendo quanto um dia ele já foi belo:

Se foi tão belo quanto agora é hirsuto,
e se contra o Criador se ergueu, furente,
é natural que engendre a dor, o luto.¹⁹⁷

Simultaneamente aos paralelos que vêm sendo traçados a partir da abordagem retórico-poética e da construção relativa à historicidade dessas figuras diabólicas, temos de nos atentar para uma diferença substancial entre o Lúcifer do poeta florentino e o Satã do inglês: seus sentimentos. Pensar em qualquer tipo de relação entre o Diabo e questões de cunho sentimental pode soar estranho ao leitor, mas lembrar o momento histórico em que cada obra estava inserida ajuda muito nesse sentido, principalmente quando retomamos a ideia do Satã miltoniano que expressa um sentimento “renascentista” e do Lúcifer dantesco monstruoso. Nesse sentido, observemos os próximos versos:

Nutriria ambição. E não? Mas outro
Poder assim tão grande tentaria,
E eu menor com tal. Só que outros tão grandes
Não caíram, mas firmes são, por dentro
Ou por fora, à prova de más provas.
Tinhas tu livre querer e mão pr’a tal?
Tinhas: a quem ou quê tens tu pr’a queixas,
Senão do Céu o amor livre e irmãmente
Dado? Pois seja amor maldito, que ódio
Ou amor iguais são, e igual dor dão.
Melhor maldito sejas, já que contra
O querer dele o teu quis livre o que agora
Bem chora. Misero eu! Pr’a onde erguer
Tamanha raiva, tanto desespero?
Aonde vá o inferno vai. Eu sou

¹⁹⁵ “*Et socii amissi petierunt aethera pennis / flumminibusque uagantur aues (heu dira meorum / supplicia!) et scopulos lacrimosis uocibus implent*”. VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes, 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016, pp. 744-745 (XI, 271-274).

¹⁹⁶ “*Quomodo cecidisti de caelo lucifer qui mane oriebaris corruisti in terram qui vulnerabas gentes*”. Isaías, 14, 12. Antigo Testamento. In: *Bíblia Católica Online*, 2020. Disponível em <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria-vs-vulgata-latina/isaias/14/> Acesso em 27/05/2021.

¹⁹⁷ “*S’el fu sí bel com’ elli è ora brutto / e contra ’l suo fattore alzò le ciglia, / ben dee da lui procedere ogne lutto*”. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019 (9ª ed.), p. 335 (34-36).

O inferno.¹⁹⁸

Acima temos uma das passagens mais representativas de *Paraíso Perdido* que nos permite uma visualização mais clara sobre como esse Satã é caracterizado e isso se deve muito aos solilóquios¹⁹⁹ utilizados ao longo da obra do poeta inglês, afinal a prosopopeia continuada introduz o caráter dramático da obra de Milton, sobretudo na construção dos personagens. Nesse sentido, a fala satânica supracitada sugere a ideia de que muito de sua ambição desmedida advém da superioridade concedida por Deus a ele e que o seu ódio é proporcional à grandeza do amor divino que possuía dentro dele; em outras palavras, todo esse amor se transformou em ódio e tomou conta dele (*Pois seja amor maldito, que ódio / Ou amor iguais são, e igual dor dão*)²⁰⁰. A partir desse raciocínio, nota-se uma forma de angústia e de tormento presentes em sua fala quando declara “*Mísero eu! Pr’a onde erguer / tamanha raiva, tanto desespero?*”. Esse sentimento, porém, logo se esvai quando ele proclama: “*Aonde vá o inferno vai. Eu sou / O inferno*”.

Essa última frase é emblemática, pois é aqui que Satã coloca o Inferno como parte de si. Nesse sentido, temos que o Inferno não é um local em sua acepção física como o de Dante Alighieri, mas sim interno, moral e metafísico, e os solilóquios corroboram essa ideia em uma construção discursiva consideravelmente persuasiva; assim, o Inferno constitui-se como um estado. A eloquência de seus discursos ajuda a visualizá-lo como um personagem sublime²⁰¹ e toda a força e capacidade de reinvenção apresentadas por Satã fazem dele uma construção que remete ao papel exercido pelos heróis clássicos. Sua grandeza trágica, assim como seus

¹⁹⁸ “*Ambition. Yet why not? Some other power / As great might have aspired, and me thought mean / Drawn to his part; but other powers as great / Fell not, but stand unshaken, from within / Or from without, to all temptations armed. / Hadst thou the same free will and power to stand? / Thou hadst: whom hast thou then or what to accuse. / But heaven’s free love dealt equally to all? / Be then his love accursed, since love or hate, / To me alike, it delas eternal woe. / Nay cursed be thou; since Against his thy will / Chose freely what it now so justly rues. / Me misereable! Which way shall I fly / Infinite wrath, and infinite despair? Which way I fly is hell; myself am hell*”. MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, pp. 256-57 (vv. 61-76).

¹⁹⁹ Solilóquio é um recurso pertencente ao teatro/drama com origem no termo latim *soliloquium* (*solus*, sozinho e *loqui*, falar) e configura-se como uma conversa consigo mesmo. Esse diálogo é do autor com sua consciência, por isso distingue-se do monólogo, já que esse último é o discurso feito por uma única pessoa. Por ser uma técnica do teatro, o solilóquio não pode estar no épico, porém em *Paraíso Perdido*, Milton pega emprestado as técnicas do drama e coloca no épico sacro. Nesse sentido, o solilóquio no épico é a prosopopeia amplificada. Quando pensamos no Satã miltoniano, esse recurso garante mais voz ao personagem do que ao narrador e produz efeitos sobretudo para a *ekphrasis* produzida por esse protagonista.

²⁰⁰ Importante mencionar que os “sentimentos” mencionados não se configuram como projeções do sentimento anímico do poeta, mas lugares comuns referentes às emoções adequadas à inversão do amor de Deus. São conceitos patéticos ligados à piedade cristã: o seu entendimento próprio se dá, historicamente, nos domínios da Retórica e da Teologia.

²⁰¹ *Sublime e trágico* como modos do patético.

instintos humanitários aproxima-o de um herói trágico²⁰², principalmente no Livro I, ao visualizarmos sua capacidade de se reerguer da queda sofrida e liderar os outros demônios, sendo que “[...] inicialmente [é] apresentada como a missão “épica” do poema desbravar um mundo novo em sua luta contra o Criador”²⁰³.

O solilóquio do seguinte excerto evidencia esse ímpeto heroico, por assim dizer, de Satã, quando ele toma a frente para adentrar o Caos e atingir um de seus primeiros objetivos, o de comprovar se a mais grandiosa das criações divinas estaria mesmo se concretizando:

Por que assumo eu reais
Prerrogativas, por que não abduco,
Recusando aceitar igual quinhão
De honra e risco, devidos irmãmente
A quem reina, e a quem mais é devido
Risco, pois que mais alto que os demais
Se senta em honra? Ide então Poderes,
Terror do Céu, ‘inda que embaixo; ideai
O lar enquanto neste lar, que alívio
Requer esta maleita, e o inferno
Faz tolerável; se há cura ou mágica
Que sossegue ou engane, canse a dor
Desta enferma mansão. Não rendei guarda
Contra um rival sem sono, que lá fora
Pelas costas da negra ruína êxodo
P’ra todos buscarei, e esta aventura
Não a divido.²⁰⁴

Assim, notamos em Satã “[...] um guerreiro intrépido (lembrando Aquiles ou Heitor), líder militar (como Enéias), estrategista (como Odisseu), viajante (como todos os três), e mesmo [...] espião e mestre em disfarces (como Odisseu)”²⁰⁵. Ao longo dos mais de dez mil versos brancos e decassílabos²⁰⁶ de *Paraíso Perdido*, a figuração satânica desenvolve esse protagonismo nas amplificações e variações das tópicas heroicas e de invenção histórica e sacra a partir, principalmente, dos modelos tanto antigos quanto modernos imitados por

²⁰²Ver: PAOLUCCI, Anne. Dante's Satan and Milton's "Byronic Hero". *Italica*, Jun., 1964, Vol. 41, No. 2 (Jun., 1964), p. 147.

²⁰³FERNANDES, FS. O Satã de John Milton. In MAGALHÃES, ACM., et al., orgs. *O demoníaco na literatura* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012, p. 128.

²⁰⁴“Wherefore do I assume / These royalties, and not refuse to reign, / Refusing to accept as great a share / Of hazard as of honour, due alike / To him who reigns, and so much to him due / Of hazard more, as he above the rest / High honoured sits? Go therefore mighty powers, / Terror of heaven, though fallen; intend at home, / While here shall be our home, what best may ease / The presente misery, and render hell / More torelable; if there be cure or charm / To respite or deceive, or slack the pain / Of this ill mansion: intermit no watch / Against a wakeful foe, while I abroad / Thought all the coasts of dark destruction seek / Deliverance for us all: this enterprise / None shall partake with me”. MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, pp. 137-139 (vv. 450-66).

²⁰⁵FERNANDES, FS. O Satã de John Milton. In MAGALHÃES, ACM., et al., orgs. *O demoníaco na literatura* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012, p. 128.

²⁰⁶Quando os versos são *brancos* significa que não utilizam rimas, mas somente métrica; além disso, são *decassílabos* porque cada verso possui dez sílabas poéticas cada.

Milton. Nesse sentido, os recorrentes solilóquios de Satã seguem um interessante curso que afasta toda e qualquer análise simplista referente à sua caracterização como herói ou vilão, afinal, ele

[...] não vive somente uma simples questão de escolha entre esquerda e direita como se estivesse decidindo chegar a algum lugar pelo caminho mais fácil ou difícil, [mas sim] a personagem vive a consciência de que a sua situação, na condição de rebelde e caído, está longe do poder paterno. O conflito vivenciado pelo ex-anjo não se coaduna com a condição de mal único, inimigo e antagônico da Trindade, ao contrário, o conflito explicita a percepção de que a sua situação é intermediária, entre o mal absoluto impossível e o bem divino, igualmente inatingível, porque [ele] guarda em si as duas parcelas.²⁰⁷

De acordo com Harold Bloom, Satã é um vilão dramático, discípulo do Iago shakespeariano e, de fato, há a presença de Shakespeare ao longo de *Paraíso Perdido* não somente por ambos os autores compartilharem da tradição retórica nas suas produções como também por esses solilóquios que se constituem como fundamentais nas construções textuais dos mesmos. Na peça teatral *Othello, the Moor of Venice* (c. 1604), o poeta conta a história do general mouro Otelo e dos desdobramentos provocados pela relação entre ele e Desdêmona. Iago, que era seu alferes, ficou revoltado com a promoção de Cássio ao invés da sua e, para se vingar da atitude de Otelo, contou a Brabâncio, pai de Desdêmona e rico senador de Veneza, que a filha iria fugir com o Mouro. Após variados episódios que ocorrem no desenrolar da história, em grande parte motivados pelo ciúme e pela inveja de Iago, Otelo mata sua esposa por acreditar que ela havia o traído e Emília, esposa de Iago, conta a Otelo que Desdêmona nunca havia sido infiel e que isso era uma mentira inventada por seu marido para se vingar do mesmo; por isso, Iago mata Emília e tenta fugir, porém sem sucesso: logo é capturado. Otelo, por sua vez, suicidou-se com um golpe de punhal em seu peito por não suportar a injustiça que havia cometido contra Desdêmona e Cássio toma o posto de Otelo.

De todos os personagens, Iago chama atenção para as discussões que estão sendo promovidas, isso porque é uma figura complexa que nos seduz e convence e depois mostra as ações que é capaz de executar movido por sentimentos como a inveja e a raiva. Essa sedução advém do poder de convencimento de Iago e é nesse sentido que os solilóquios são fundamentais. Vejamos o seguinte Ato:

Iago - [...] se em verdade eu fosse o Mouro, não queria um Iago sob minhas ordens, pois seguindo-o, apenas sigo a mim próprio. O céu é testemunha: não me move o

²⁰⁷ZART, Paloma C. *O etos satânico: a oratória entrecortada de um rebelde renegado*. Dissertação de Mestrado, PPGLETRAS-UFSM. Santa Maria: 2011, p. 88.

dever nem a amizade, mas, sem o revelar, só o interesse. Se as mostras exteriores de meus atos me traduzissem os motivos próprios do coração em traços manifestos, carregaria o coração na manga, para atirá-lo às gralhas. Ficai certo: não sou o que sou.²⁰⁸

E também o próximo:

Iago - Depende de nós mesmos sermos assim ou assado. Nossos corpos são nossos jardins, cujos jardineiros são nossas vontades; de modo que se quisermos plantar urtiga e semear alface, deixar hissopo ou arrancar tomilho, provê-los apenas de determinada espécie de erva ou enchê-los de muitas variedades, esterilizá-los pela preguiça ou cultivá-los pelo trabalho... Ora, o poder exclusivo e a força reguladora de tudo reside apenas em nossa vontade.²⁰⁹

Em ambos os solilóquios, o personagem revela pensamentos sobre si mesmo: primeiro diz que segue apenas às suas próprias ordens e em seguida metaforiza o livre-arbítrio nas figuras do jardim e do jardineiro²¹⁰. No desenrolar da história, Iago cria suas próprias mentiras e acredita nelas para, só depois, convencer os outros personagens disso, sendo que nos solilóquios observamos seu egoísmo e, principalmente, seu poder de persuasão, características que o Satã miltoniano também apresenta; além disso, Iago parece ser uma boa pessoa a Otelo, porém arquiteta situações maléficas ao personagem pelas suas costas, como Satã que toma a forma de serpente para enganar Eva, por exemplo, o que demonstra ambos que não são o que aparentam ser.

Quando Bloom afirma que o personagem de *Paraíso Perdido* é discípulo de Iago, as semelhanças são também retóricas²¹¹, isso porque tanto Shakespeare quanto Milton utilizavam

²⁰⁸SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Iba Mendes: São Paulo, 2017, p. 3 (Ato I, Cena I).

²⁰⁹Idem, ibidem, p. 24 (Ato I, Cena III).

²¹⁰Podemos dizer que “[...] é através dos solilóquios que Shakespeare revela o *ethos* das suas personagens principais. Os solilóquios de Iago revelam seus motivos, seu *modus operandi* e suas intenções”. Ver ALVES, M. C. *Otelo*, a tragédia da alteridade. Revista Investigações, Recife, V. 32, n. 1, p. 343 – 371, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/240708>. Acesso em 30/11/2021.

²¹¹Dentre as técnicas retóricas utilizadas por Shakespeare, destacava-se “[...] sobretudo o *in utramque partem* - abordagem de dois lados de uma mesma questão - prática comum em exercícios da educação humanista nas escolas de gramática inglesas, frequentadas na infância e adolescência pelos dramaturgos. A ideia central desses exercícios era a de que a defesa de um lado deveria encontrar um equivalente simétrico na defesa do lado oposto”. Em *Arte Poética*, Aristóteles alude ao *in utramque partem*: “Pois o discurso científico é próprio do ensino, e o ensino é aqui impossível, visto ser necessário que as provas por persuasão e os raciocínios se formem de argumentos comuns, como já tivemos a ocasião de dizer nos Tópicos a propósito da comunicação com as multidões. Além disso, é preciso ser capaz de argumentar persuasivamente sobre coisas contrárias, como também acontece nos silogismos; não para fazer uma e outra coisa – pois não se deve persuadir o que é imoral – mas para que não nos escape o real estado da questão e para que, sempre que alguém argumentar contra a justiça, nós próprios estejamos habilitados a refutar os seus argumentos. Ora, nenhuma das outras artes obtém conclusões sobre contrários por meio de silogismos a não ser a dialética e a retórica, pois ambas se ocupam justamente dos contrários.” Aristóteles (2012, p. 10). Cícero considerava de extrema importância o exercício da abordagem *in utramque partem* no estudo de uma causa forense: “No que me diz respeito, costumo esforçar-me para que cada um me informe, ele próprio, a respeito de seu caso, e para que ninguém mais esteja presente, a fim de que fale à vontade; costumo também defender a causa do adversário, de modo que ele defenda a sua e exponha abertamente o que refletiu a respeito de seu caso; assim, quando ele se vai, assumo sozinho, com total imparcialidade, três papéis: o meu, o do adversário e o do juiz. Se o tópico é de tal sorte que traga mais ajuda do

a técnica poética de visualização da éfrase, que era a forma institucionalizada de se fazer a figuração visual na poesia e se estamos falando dos séculos XVI e XVII, não existe dúvida que ambos compartilhavam dessa técnica. Nesse sentido,

no discurso de Iago identifica-se a natureza epidíctica de sua retórica [...] Manipula habilidosamente as técnicas retóricas para enganar e convencer [...] Seus solilóquios e diálogos revelam que é um artífice da linguagem conotativa e metafórica, dono de uma imaginação inflamatória que utiliza apelos emocionais, silêncios estratégicos, hesitações de caráter dúbio, perguntas capciosas, repetições significativas e insinuações maldosas.²¹²

Assim, quando pensamos na caracterização da figura satânica miltoniana, ela é dramática, o que tira até mesmo o viés genérico da figuração do mesmo, ou seja, de um Satã com chifres, calda, asas e etc e tanto esse último quanto Iago têm a capacidade argumentativa exposta nos solilóquios como aspecto fundamental no processo de convencimento.

Todos esses aspectos compõem a complexidade da trajetória do personagem de Milton, esse que vivencia três principais momentos²¹³ e, como já mencionado, o conflito interno que o faz proferir *Eu sou / O inferno* o traz para mais próximo de nós, da condição humana, primordialmente quando em variados momentos de seus discursos, como os dois primeiros aqui apresentados, ele demonstra uma forma de arrependimento e também perturbação ao se ver caído e acometido pelas consequências de suas decisões. Tal concepção, presente em *Paraíso Perdido*, configura-se como uma das questões centrais do poema e diz respeito ao livre-arbítrio.

Esse conceito, em termos cristãos, refere-se principalmente à capacidade de escolha pelo ser humano daquilo que seria bom ou ruim para ele, mais especificamente daquilo que o levaria para o caminho do pecado ou não. Difundido no meio cristão principalmente por Agostinho de Hipona (354 d.C. - 430 d.C.), mais conhecido como Santo Agostinho, essa ideia de autoridade, por assim dizer, diferente às suas próprias escolhas figura o cerne da construção

que prejuízo, julgo que devo utilizá-lo em meu discurso; quando me deparo com mais desvantagem do que vantagem, rejeito-o e abandono completamente”. Ver CARDOSO, Ricardo. A ambiguidade como princípio retórico em Shakespeare - *Muito Barulho por Nada* (c. 1598) e *Otelo* (c. 1604): estudos de caso. Letras, Santa Maria, Especial 2020, n. 02, p. 95. CARDOSO cita ARISTÓTELES. Obras Completas de Aristóteles. *Retórica*. Antônio Pedro Mesquita (coordenação). Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 10; SCATOLIN, Adriano. A Invenção no *Do Orador* de Cícero. Um estudo sob a luz de Ad Familiares I, 9, 23. 308f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009, pp. 213 – 214.

²¹²ALVES, M. C. *Otelo*, a tragédia da alteridade. Revista Investigações, Recife, V. 32, n. 1, 2019, p. 364. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/240708>. Acesso em 30/11/2021.

²¹³Os três momentos vivenciados pela personagem dizem respeito, primeiramente, à sua faceta angelical; em segundo lugar, à sua condição de anjo caído e por último a sua forma de serpente empregada para enganar Eva. Ver ZART, Paloma C. *O etos satânico: a oratória entrecortada de um rebelde renegado*. Dissertação de Mestrado, PPGLETRAS-UFSM. Santa Maria: 2011, p. 89.

do Satã miltoniano, principalmente nesse recorte que prioriza comparações entre as concepções de inferno e das figurações diabólicas. Em *Paraíso Perdido*, as duas quedas que se sucedem em momentos distintos e com personagens diferentes se entrelaçam ao compartilhar desse princípio causal: Lúcifer se rebelou contra o Criador por vontade própria e sua consequência foi a queda; de maneira análoga, Eva provou do fruto proibido pela própria escolha e então foi expulsa, juntamente de Adão, do recém criado Paraíso celeste. Nesse sentido, a fala de Santo Agostinho em *Livre-arbítrio* esclarece tanto a obra miltoniana quanto a dantesca e nos ajuda a compreender melhor essa concepção:

[...] se é verdade que o homem em si seja certo bem, e que não poderia agir bem, a não ser querendo, seria preciso que gozasse de vontade livre, sem a qual não poderia proceder dessa maneira. Com efeito, não é pelo fato de uma pessoa poder se servir da vontade também para pecar, que é preciso supor que Deus no-la tenha concedido nessa intenção. Há, pois, uma razão suficiente para ter sido dada, já que sem ela o homem não poderia viver retamente. Ora, que ela tenha sido concedida para esse fim pode-se compreender logo, pela única consideração que se alguém se servir dela para pecar, recairão sobre ele os castigos da parte de Deus. Ora, seria isso uma injustiça, se a vontade livre fosse dada não somente para se viver retamente, mas igualmente para se pecar. Na verdade, como poderia ser castigado, com justiça, aquele que se servisse de sua vontade para o fim mesmo para o qual ela lhe fora dada? [...] ²¹⁴

E conclui,

[...] quando Deus castiga o pecador, o que te parece que ele diz senão estas palavras: "Eu te castigo porque não usaste de tua vontade livre para aquilo a que eu a concedi a ti"? Isto é, para agires com retidão. Por outro lado, se o homem carecesse do livre-arbítrio da vontade, como poderia existir esse bem, que consiste em manifestar a justiça, condenando os pecados e premiando as boas ações? Visto que a conduta desse homem não seria pecado nem boa ação, caso não fosse voluntária. Igualmente o castigo, como a recompensa, seria injusto, se o homem não fosse dotado de vontade livre. Ora, era preciso que a justiça estivesse presente no castigo e na recompensa, porque aí está um dos bens cuja fonte é Deus. Conclusão, era necessário que Deus desse ao homem vontade livre. ²¹⁵

Mas não é somente da questão do livre-arbítrio que Dante e Milton se utilizam ²¹⁶. Depois da sistematização, pelos padres da Igreja Católica nos séculos II e III, da ideia de

²¹⁴AGOSTINHO, Santo. *O livre-arbítrio*. Tradução, organização, introdução e notas Nair de Assis Oliveira e revisão de Honório Dalbosco. São Paulo: Paulus, 1995, pp. 74-75.

²¹⁵Idem, *ibidem*.

²¹⁶Uma passagem emblemática na *Divina Comédia* que aborda a questão do livre-arbítrio é a de Catão de Útica (95 a.C. – 46 a.C.), político romano que foi derrotado na Batalha de Trapso e suicidou-se após esse acontecimento. Apesar de esperarmos sua presença no sétimo círculo infernal, reservado aos suicidas, o poeta florentino colocou-o como guardião da entrada do Purgatório, isso porque segundo Auerbach, embora suicida e pagão – tenha sido absolvido por Dante, sendo designado ao Purgatório, porque reuniria todas as características capazes de fazer dele uma extraordinária “figura” de Cristo, já que sua morte voluntária seria heroica, ao escolher o martírio para resgatar Roma da escravidão de César”. Nesse sentido, “a genialidade do poeta [...] estaria no fato de que, partindo do dado histórico concreto – isto é, do caráter exemplar do suicida pagão, que

queda do anjo rebelde, empregada em ambos os poemas, é Agostinho que a canoniza juntamente a Jerônimo entre os séculos IV e V. Isso nos interessa porque, para além da relevância desse último na estruturação da *Divina Comédia*, é ele quem evidencia a ideia, no cristianismo, de que, ao contrário dos anjos nos céus, os espíritos malignos habitam o ar, acima da terra, trazendo à tona duas de suas grandes indagações: o que era o Bem, o que era o Mal e quando ele foi manifesto pela primeira vez. Segundo o filósofo e teólogo,

“[...] espíritos perversos possuídos na necessidade de prejudicar para sempre desviados da justiça e inflados de orgulho, devorados pelo ciúme e sutis forjadores de engano habitam o ar, é certo, mas em castigo de inexplicável prevaricação é que precipitados das altas regiões do céu, permanecem nesse elemento como em prisão análoga à sua própria natureza, há sem dúvida homens indignos de participarem de sua própria religião, homens que reduzidos à vergonha e escravidão estendem os punhos aos grilhões dos demônios”.²¹⁷

Antes da criação dos cosmos, portanto, a ideia que vai sendo construída teologicamente por ele é a de que havia um mundo angelical onde todos os anjos são bons em essência e eram luz personificada²¹⁸. No entanto, algo fez com que alguns desses anjos se afastassem dessa luz por livre escolha. Esse afastamento e a conseqüente separação entre os anjos bons e maus, entre a Luz e as Trevas, é resultado da luta entre Deus e o Diabo, como presente no Livro do *Gênesis*, e nitidamente aparece em *Paraíso Perdido*.

Essa vertente agostiniana é fundamental, principalmente na construção teológica do catolicismo, e em ambas as obras faz-se presente, afinal elas se aproximam a partir dos temas que trabalham, como se pode depreender, e na *Divina Comédia* isso se configura como ainda mais evidente até mesmo na estruturação dos locais existentes no Inferno, como por exemplo a ideia de um lugar frio onde até mesmo o rio Cocito²¹⁹ congela nos momentos em Lúcifer

escolhe morrer em nome da causa republicana – ele consegue transmutar a base conceitual de uma liberdade eminentemente política (pagã e estoica), para atingir o conceito de livre-arbítrio cristão (em cuja base residiria a capacidade de escolha do ser humano, por meio de sua consciência, que pode, ou não, libertá-lo do pecado)”. Ver FANTIN, Maria Cella Martirani Bernardi. Pier Della Vigna x Catão de Útica: dois suicidas da Divina Comédia dantesca. In Criação & Crítica, n. 23. São Paulo: USP, 2019, p. 1; p. 20. Na *Divina Comédia*, Dante o descreve como “[...] um velho, de que o grave aspecto / respeito impunha assim como jamais / terá votado um filho ao pai dileto” “[...] *presso di me um veglio solo, / degno di tanta reverenza in vista, / che piú non dèe a padre alcun figliuolo*”] e conclui: “Tu o vês, que não houve desprimor / no teu fim lá em Útica, onde a aparência / deixaste, que o grão dia irá compor” [“*Tu ‘l sai, ché non ti fu per lei amara / in Utica la morte, ove lasciasti / la vesta ch’al gran dí sarà sí chiara*”]. Ver ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia: *Purgatório*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019 (9ª ed.), pp. 346-350 (vv. 31-33 / 73-75).

²¹⁷AGOSTINHO, Santo. A cidade de Deus (*Dei Civitate Dei*). Petrópolis: Vozes, 1990, cap. 22 (Livro VIII).

²¹⁸Pode-se novamente notar a importância das doutrinas teológicas pertinentes à representação de conceitos e imagens do sagrado.

²¹⁹Tradução própria. “A escuridão e o frio que cercam o Satã dantesco é apenas a articulação poética de um estado psicológico; é a mesma desesperança sombria que o Satã de Milton expressa em seus momentos de tristeza desesperadora. O gelo e a escuridão do Cocito são projeções da falta de esperança e do desespero em seu

bate suas asas. Assim como Agostinho define o Mal como ausência de Bem e não como algo ontológico²²⁰, Dante alegoriza essa concepção a partir do gelo e do frio, sendo que esse último se configura como a falta do fogo da luz do Bem. Se Lúcifer era, portanto, o anjo portador da Luz quando estava ao lado de Deus, ao cair ele se tornou uma criatura sem essência e passou a ser apenas ódio e desespero, oposto ao Criador, representado pela Trindade.

Ainda segundo Agostinho, a prova de que a Luz era do Bem é que Deus chegou a dizer que ela era boa, mas não se referiu às trevas e esse silêncio foi interpretado como algo ruim: Ele permite a existência das trevas, mas não as aprova como faz com o outro lado. Em outros termos,

[...] o frio é alegórico: cristãmente, o mal não tem existência ontológica, pois é falta de Bem. O gelo alegoriza a falta de Deus, que é Luz, segundo a metafísica platônica do Pseudo-Dionísio, o Areopagita, e Santo Agostinho, com que Dante figura o princípio metafísico de interpretação do poema.²²¹

A concepção metafísica mencionada por Hansen está presente na sistematização do pensamento agostiniano e nos auxilia a compreender melhor a construção das figurações diabólicas e por que todas as ações praticadas por Lúcifer e por Satã acabam tendo como resultado o ódio e a impotência, por exemplo, e aproxima-os, nesse sentido, se trabalharmos com a ideia de que ambos conhecem a escuridão porque um dia também já conheceram a luz dos céus, corroborando com esse sentido de antítese, de oposição entre o que é Bom e o que é Mau.

Nesse sentido, as comparações e os distanciamentos possíveis entre o Diabo dantesco e o Satã miltoniano são possíveis também a partir da denominação recebida por cada um. Satã configura-se como um personagem específico, como protagonista de uma história específica; além disso, Milton classifica os entes demoníacos com uma denominação específica e erudita desde o Livro I, com os nomes próprios (como também faz com os anjos), especificidades e funções próprias: por aqui já se inicia a grande diferença entre a figuração do mesmo e do

coração. E nesse coração de trevas e desespero o destino do Satã de Milton é tão sombrio quando o Satã de Dante. Para ambos, o desejo nunca se amadurecerá em esperança de realização; toda ação deve se dissolver em impotência, todo desespero deve transformar-se em raiva”. [*“The darkness and cold despair which surround Dante's Satan is but the poetic articulation of an internal psychological state; it is the same dark hopelessness which Milton's Satan gives expression to in his moments of desperate grief. The ice and darkness of Cocytus are simply projections of the hopelessness and despair in his heart. And in the heart of darkness and despair, the fate of Milton's Satan is as black and awful as that of Dante's Satan. For both, desire will never mature into hope of fruition; all action must dissolve into impotence, all despair must turn into rage”*]. PAOLUCCI, Anne. Dante's Satan and Milton's "Byronic Hero". *Italica*, Jun., 1964, Vol. 41, No. 2 (Jun., 1964), p. 147

²²⁰Por isso mesmo não se cabe colocar Deus e o Diabo em paridade, de modo dual ou maniqueísta.

²²¹HANSEN, João Adolfo. Notas de Leitura. In: *A Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012, p. 22.

Diabo dantesco. Esse último possui uma figuração mais genérica, com aspectos físicos antropomórficos como a calda pontuda, o corpo peludo ou então as enormes asas de morcego e que não fala; o segundo, como mencionado na aproximação com o Iago shakespeariano, não é genérico, mas sim um personagem/indivíduo que está sendo personalizado minuciosamente nas suas esferas da sua psicologia, do seu raciocínio, da sua emoção, de suas paixões e que tem a capacidade de dialogar – novamente o destaque aos seus solilóquios.

Arnold Stein aponta que “[...] não é preciso escolher entre Satã ser um herói trágico ou um vilão absurdo”²²² e, de fato, o personagem construído por Milton permite uma pluralidade de interpretações, seja pelas que pressupõem o aspecto mítico-simbólico dessa representação ou então pelas que propõem o predomínio do aspecto alegórico figurado no poema. Não existe uma verdade interpretativa única em um épico complexo como *Paraíso Perdido*, nem em relação à figuração satânica construída nele. A afirmação de Stein, nesse sentido, traz-nos a ideia de que taxar esse personagem apenas como um vilão significa reduzir as suas peculiaridades e a sua complexidade a um único adjetivo que não contempla todas as suas esferas. No Livro V, por exemplo, Satã diz:

Quem pode justamente defender
Um rei que é por direito sobre os outros
Seus iguais, se em poder e esplendor menos,
Em liberdade iguais? Ou admitir
Édito e lei em quem sem lei não erra,
Muito menos fazer deste Senhor,
Que busca prostração ao arrepio
De honras imperiais que nos afirmam
Mandatados pr’a mando, não pr’a jugo?
Até aqui o indômito discurso
Teve audiência, quando entre os serafins
Abdiel, cujo zelo a Deus é ímpar,
No louvor e no acato de ordens altas,
Se ergueu, e ardendo em zelo mais severo
À corrente da fúria assim se opôs.²²³

Os versos acima podem ser interpretados, por exemplo, como um fala sobre tirania de Satã em relação às atitudes tomadas por Deus, ao mesmo tempo em que promove uma forma

²²²Tradução própria. “[...] one need not choose between Satan’s been a tragic hero or an absurd villain”. STEIN, Arnold. *Satan: The Dramatic rôle of Evil*. PMLA, Mar., 1950, Vol. 65, No. 2 (Mar., 1950), p. 221.

²²³“Who can in reason then or right assume / Monarchy over such as live by right / His equals, if in power and splendour less, / In freedom equal? Or can introduce / Law and edict on us, who without law / Err note, much less for this to be our lord, / And look for adoration to the abuse / Of those imperial titles which assert / Our being ordained to govern, not to serve? / Thus far his bold discourse without control / Had audience, when among the seraphim / Abdiel, than whom none with more zeal adored / The Deity, and divine commands obeyed, / Stood up, and in a flame of zeal severe / The current of his fury thus opposed”. MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, pp. 392-95 (vv. 794-808).

de autodefesa para justificar a rebelião causada por ele e apoiada por seus aliados; além disso, ele parece questionar os métodos utilizados pelo Criador para julgá-lo. Tal vertente interpretativa pode mostrar, por exemplo, que “[...] a rebelião que leva para a queda é em nome da liberdade e contra a tirania”²²⁴, porém essa visão diz respeito à perspectiva de Satã em relação a Deus. Isso nos mostra que as variadas figurações que aparecem ao longo da obra dependem da perspectiva de quem a enuncia²²⁵ e, nesse caso, o que Milton faz é amplificar a questão, iluminando onde Satã erra em seu juízo. Ainda nesse sentido, partindo da visão de Satã, há a ideia de que Deus permitiu a queda do mesmo e de seus aliados, mesmo podendo evitá-las. Corroborando o fato de que Milton explora as esferas psicológicas²²⁶ e intelectuais da figuração satânica que construiu, esse último fala:

[...] ele
Que agora é soberano usa e manda
O que entende; à parte está melhor
Quem lhe igualou razão, força fez súpera
Acima dos seus pares. Adeus campos
Que o gozo sempre habita, ave horrores,
Mundo infernal, e tu profundo Inferno
Recebe o novo dono, o que traz

²²⁴Tradução própria. “[...] *the rebellion which leads to the fall is in the name of liberty, and against the name of tyranny*”. STEIN, Arnold. *Satan: The Dramatic rôle of Evil*. PMLA, Mar., 1950, Vol. 65, No. 2 (Mar., 1950), p. 221.

²²⁵Dante Alighieri, por exemplo, lança inúmeras personalidades políticas de seu tempo no Inferno, mostrando não somente a forte presença do viés político na composição de sua obra como também a perspectiva de quem enuncia (no caso, de Dante) frente ao momento histórico vivenciado pelo mesmo. Um exemplo marcante nesse sentido é o da figura do Papa Bonifácio VIII: “O príncipe dos novos fariseus, / que estava em guerra próximo a Latrão, / - e não com sarracenos nem judeus, / pois todo seu inimigo era cristão, / e nenhum de Acre servira ao destino, / ou fora mercador junto ao sultão / - nem ordens sacras, nem cargo divino / seu resguardou, nem meu cordão que, o ancestre / nosso ao cingir, tornava-o mais franzino”. [*“Lo príncipe d’i novi Farisei, / avendo guerra presso a Laterano, / e non com Saracin né com Giudei, / ché ciascun suo nimico era cristiano, / e nessun era stato a vencer Aciri / né mercatante in terra di Soldano, / né sommo officio né ordini sacri / guardo in sé, né in me quel capestro / che solea fare i suoi cinti piú macri”*]. O reinado de Bonifácio se estendeu durante os anos de 1295 e 1303, período de grande atuação política de Dante Alighieri, e tornou-se um dos maiores algozes do poeta devido a toda conturbação política já referenciada. Por esse motivo, dentre outros, que fazem referência aos crimes praticados pelo mesmo, como a simonia e a violência, Dante o colocou no Inferno. Esse caso chama a atenção justamente por sua intrínseca relação do momento histórico de constantes conflitos entre as facções dos Guelfos e Gibelinos: Bonifácio é a personalidade utilizada por Dante para personificar sua fúria e indignação com todos os acontecimentos que não somente o envolvia, mas também envolvia a sua estimada Firenze. Dante refere-se a Bonifácio VIII como o maior dos fariseus pois “[...] ascendera em Pontificado como líder de um grupo de cardeais conhecidos como os Fariseus. Bonifácio entrara em luta com os Colonas, família de que faziam parte dois cardeais Jacó e Pedro. Deflagrada a luta, os Colonas, que residiam perto de São João de Latrão, refugiaram-se no castelo de Palestrina”. Situar figuras de prestígio político no inferno é um recurso tipicamente da Sátira. Uma das grandes autoridades é Seneca, por exemplo, no seu *Apocolocintose do Divino Claudio*, que inverte a ideia de Apoteose e a substitui pela transformação do Imperador tirano em abóbora. Em termos cristãos, situar figuras de prestígio político no inferno será um lugar comum. Nos autos de Gil Vicente (1465-1536), por exemplo, isso também ocorre. Na Sátira, o inferno será povoado fartamente por essas personagens. Ver MARTINS, Cristiano. Notas de rodapé. In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019 (9ª ed.), p. 276.

²²⁶Esfera psicológica como “afeto” na dimensão retórica. Ver: ARISTÓTELES. *De anima* – Livros I-III. Lucas Angioni (tradução) In: *Textos Didáticos*, IFCH/ UNICAMP, n. 38, 2002.

Mente por tempo ou espaço não trocável.²²⁷

No solilóquio acima, Satã fala sobre sua expulsão, o que, ao seu ver, foi um erro cometido por Deus e que isso é fruto de sua prepotência justamente por saber que é Ele quem comanda tudo. Como tentativa de mudar essa situação a seu favor, Satã se reconhece no Inferno e ocupa-o de maneira a fazer dali não somente um local físico, mas sim de espírito onde ele reinaria absoluto. É no âmbito da esfera psicológica e fortalecido pelo recurso do solilóquio como prosopopeia amplificada que, novamente, o Satã miltoniano ganha ainda mais complexidade de análise, justamente porque expressa seus sentimentos naquele momento, como a raiva e a soberba, por exemplo. De acordo com Empson,

O que nos é dito é que Deus deliberadamente deixou os anjos bons caírem por dois dias para fazê-los apreciar o poder único que ele deu a seu Filho e também, presumivelmente, para encorajar os rebeldes em sua ilusão. Quando Satanás se levanta do lago em chamas, o poema diz, Deus o liberta de suas correntes para que ele possa "amontoar sobre si mesmo condenação" e, claro, sobre a humanidade também. Quando a guarda dos anjos captura Satanás no Paraíso, Deus os força a libertar seu prisioneiro para que Satanás possa continuar com a tentação. Necessariamente foi a providência de Deus que colocou na mente de Satanás o argumento decisivo para Eva de que Deus não está realmente testando sua obediência, mas sua coragem e a sinceridade de seu desejo pelo céu. E considere, sabemos que Deus poderia ter evitado a revolta no início, provando que ele pode criar, porque Satanás realmente está convencido quando Uriel relata ter visto Deus criando o mundo. O poema se propõe a explicar por que o mundo está explodindo de pecado e miséria, e a única razão que pode encontrar é que Deus é incansavelmente rancoroso.²²⁸

Arnold Stein fala de uma “[...] forte tendência de Satã em transferir sua responsabilidade”²²⁹ e que, para o mesmo, tudo é culpa de Deus. De fato, podemos notar esse comportamento em seus solilóquios e essa postura mostra-se ainda mais clara em alguns versos do Livro I, como quando Satã enfatiza que o poder divino se fazia absoluto e quem

²²⁷ “[...] he / Who now is sovereign can dispose and bid / Whats hall be right: furthest frim him is best / Whom reason hath equalled, force hath made supreme / Above his equals. Farewell happy Fields / Where joy for ever dwells: hail horrors, hail / Infernal world, and thou profoundest hell / Receive thy new possessor: one who brings / A mind not to be changed by place or time”. MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016, pp. 52-53.

²²⁸ Tradução própria. “*What we are told is that God deliberately let the good angels fail for two days so as to make them appreciate the unique power he has given to his Son, and also presumably to encourage the rebels in their delusion. When Satan first rises from the burning lake, the poem says, God releases him from his chains that he may "heap on himself damnation" and of course on mankind too. When the guard of angels capture Satan in Paradise, God forces them to release their prisoner so that Satan may continue with the temptation. Necessarily it was God's providence that put into Satan's mind the decisive argument for Eve that God is not really testing her obedience but her courage and the earnestness of her desire for Heaven. And consider, we know that God could have prevented the revolt at the start by proving that he can create, because Satan actually is convinced when Uriel reports having seen God creating the world. The poem sets out to explain why the world is bursting with sin and misery, and the only reason it can find is that God is tirelessly spiteful*”. EMPSON, W. *Milton's God*. PMLA, Jan., 1978, Vol. 93, No. 1 (Jan., 1978), p. 118.

²²⁹ Tradução própria. “[...] *Satan displays a marked inclination to shift responsibility*”. STEIN, Arnold. *Satan: The Dramatic rôle of Evil*. PMLA, Mar., 1950, Vol. 65, No. 2 (Mar., 1950), p. 224.

atentasse contra esse poder seria punido (como no caso dos anjos rebeldes, “[...] a queda ornou”):

Ó espíritos sem fim, ó potestades
Sem par, à parte o ímpar, vossa luta
Não foi inglória, pese embora o fim
Que este lugar reflete, e a inominável
Mudança: pois que alcance de uma mente
Prevendo ou agourando, das funduras
De saber velho ou novo, temeria,
Quem diria que tal força de deuses,
Tão firme e uma, provasse tal repulsa?
Quem pode também crer, mesmo na perda,
Que estas legiões possantes, cujo exílio
Evacuou o Céu, não reascenderão
Por si a repossar o assento pátrio?
Testemunha me seja a hoste célica,
Se avisos discordes ou perigo obstados
Por mim nos abateram. O monarca,
Que no Céu reinam tinha então seguro
O trono, no bordão da velha fama,
Licença ou regra, e o seu estado régio
Mostrava, mas a força não, escondia-a,
Que o intento nos tentou e a queda ornou.²³⁰

Quando pensamos no Lúcifer dantesco, a complexidade de sua construção é inquestionável, principalmente pelas vívidas descrições feitas pelo poeta; sua desproporcionalidade em contraste com a perfeição divina evidenciam a inversão da Trindade em sua forma mais grotesca e animalésca. O Satã de *Paraíso Perdido*, por sua vez, não é descrito em sua magnitude física e monstruosa, porém apresenta ações e comportamentos que aproximam-se do humano. Sua “*indômita vontade*” de se levantar frente ao que ele, de acordo com o seu senso de justiça, considera correto, talvez seja um dos principais aspectos de sua personalidade. Além disso, nota-se que grande parte de seus solilóquios terminam em frases interrogativas, como se Satã estivesse, a todo momento, questionando o leitor a fim de gerar dúvidas nele sobre o que é a justiça, a punição etc:

Que tem que a campanha
Se perca? Acaso a indômita vontade,
O estudo de vingança, o ódio infindo

²³⁰“O myriads of imortal spirits, O powers / Matchless, but with the almighty, and that strife / Was not inglorious, though the event was dire, / As this place testifies, and this dire change / Hatelful to utter: but what power of mind / Foreseeing or presaging, from the depth / Of knowledge past or present, could ever know repulse? / For who can yet believe, though after loss, / That all these puissant legions, whose exile / Hath emptied heaven, shall fail to re-ascend / Self-raised, and repossess their native seat? / For me be witness all the host of heaven, / If counsels diferente, or danger shunned / By me, have lost our hopes. But he who reigns / Monarch in heaven, till than as one secure / Sat on his throne, upheld by old repute, / Consent or custom, and his regal state / Put forth at full, but still his strenght concealed, / Which tempted our attempt, and wrought our fall”. MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016, pp. 88-89.

E a insubmissa coragem se perderam?
E que mais será não ser subjugado?²³¹

Como Paolucci observa,

O Satã de Dante é grotesco; o de Milton é sombriamente sublime. O Satã de Dante é repulsivo; o de Milton é admirável devido à sua determinação e profundidade de sentimento, por seu senso de lealdade para com aqueles que dependem dele e buscam orientação e segurança. O Satã de Dante não fala; O Satã de Milton costuma ser eloquente. O Satã de Dante não tem características redentoras; o de Milton tem os impulsos humanitários de um grande líder. O Satã de Dante desperta repulsa; o de Milton, em alguns momentos, desperta algo próximo à simpatia.²³²

Todas essas aproximações e distanciamentos provocados pelas comparações entre personagens e episódios da *Divina Comédia* e de *Paraíso Perdido*, mais especificamente entre Lúcifer e Satã, apontam para a pluralidade de preceitos seguidos por Milton e de como as coisas possuem pesos diferentes para Dante e para o poeta inglês; não há como considerar a *Bíblia Católica* para Milton da mesma maneira como ela foi importante para Dante ou então o peso da visão teologal para cada um, por exemplo, por isso a comparação da figuração diabólica a partir da técnica poética (no caso, a éfrase) permite uma abordagem não anacrônica do tema.

Nesse sentido, quando falamos da Inglaterra do século XVII e, de forma mais específica, de John Milton, estamos falando de um protestantismo de vertente puritana seguido por ele, ou seja, de viés contrário à tradição católica. Se, para Dante Alighieri, a construção da figuração de Lúcifer apresenta infinitos elementos do catolicismo e da *Bíblia Católica*, para Milton foi a *King James Bible*. Esse é o nome da Bíblia protestante publicada no ano de 1611²³³, ou seja, quando *Paraíso Perdido* foi publicado, a mesma já estava muito disseminada e utilizada em todos os meios. No *Livro de Jó* temos o exemplo da palavra Inferno: na *Bíblia Sagrada* cristã, o termo aparece como Sheol; na *King James Bible* protestante, já temos a palavra *Hell*. Vejamos a mesma passagem em cada uma das versões:

²³¹“What though the field be lost? / All is not lost; the unconquerable will, / And study of revenge, immortal hate, / And courage never to submit or yield: / And what is else not to be overcome?”. Idem, *ibidem*, pp. 40-41.

²³²Tradução própria. “Dante’s Satan is grotesque; Milton’s darkly sublime. Dante’s Satan is repulsive; Milton’s is admirable in his determination and his depth of feeling, in his sense of loyalty to those who depend on him and look to him for guidance and reassurance. Dante’s Satan does not speak; Milton’s Satan is often eloquent. Dante’s Satan has no redeeming feature; Milton’s has the humanitarian impulses of a great leader. Dante’s Satan arouses disgust; Milton’s, at moments, arouses something close to sympathy”. PAOLUCCI, Anne. Dante’s Satan and Milton’s “Byronic Hero”. *Italica*, Jun., 1964, Vol. 41, No. 2 (Jun., 1964), p. 143.

²³³A Bíblia de Genebra (*Geneva Bible*) é considerada a segunda versão mais popular da Bíblia protestante para o idioma inglês. Foi publicada de forma completa no ano de 1560, ou seja, mais de cinquenta anos antes da versão mais popular, a *King James Bible*. A grande popularidade da *Bíblia de Genebra* adveio, dentre outros motivos, da impressão mecânica em massa e da linguagem mais simples que possuía em relação a outros textos.

*It is as
high as heaven; what canst thou do? Deeper than **hell**; what canst thou know?*²³⁴

É tão alto como o céu; o que tu podes fazer?
É mais profundo do que o **inferno**; o que tu podes saber?²³⁵

*Forsitan vestigia Deu comprehendes et usque ad perfectum Omnipotentem repperies
Excelsior caelo est et quid facies profundior **inferno** et unde cognosces.*²³⁶

A sabedoria de Deus é mais alta que os céus.
Que poderá fazer?
Ela é mais profunda que o **sheol**, as profundezas da morte, da sepultura e do pó que volta a terra.²³⁷

²³⁴*Livro de Jó (11:8). King James Bible (1611).* Disponível em <https://www.bkjfiel.com.br/biblia/joo/11> Acesso em 09 dez. 2021.

²³⁵*Livro de Jó (11:8). King James Bible (1611).* Disponível em <https://www.bkjfiel.com.br/biblia/joo/11> Acesso em 09 dez. 2021.

²³⁶*Livro de Jó (11:8). In: Antigo Testamento. Bíblia Católica Online, 2020.* Disponível em <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria-vs-vulgata-latina/jo/1/> Acesso em 09/12/21.

²³⁷*Livro de Jó (11:8). In: Antigo Testamento. Bíblia Católica Online, 2020.* Disponível em <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/jo/11/> Acesso em 09/12/21.

Todos os excertos trazem uma passagem do *Livro de Jó* conhecida como a resposta dada por Zofar²³⁸ a Jó e sua exaltação a Deus. Na primeira, temos a versão original em inglês da *King James Bible*, seguida de sua tradução; nota-se que a palavra “inferno” aparece como “hell” na versão da Bíblia protestante de 1611; na segunda passagem, temos “inferno” de origem vulgata/latina e sua tradução da *Bíblia Católica* como “sheol”. Essa diferenciação notada entre os termos é fundamental porque, se entendemos os autores como pontes de observação para o momento histórico em que cada um estava inserido, chegamos ao ponto de que o *Paraíso Perdido* foi pensado por Milton a partir do ponto de vista protestante: não era o sheol judaico, mas sim “hell” protestante; também nesse sentido, Dante construiu seu Inferno (com origem no sheol hebraico²³⁹) a partir da concepção católica. Essas diferenças enumeradas entre textos bíblicos²⁴⁰ evidenciam a tradução cultural que é feita e que estabelece uma imagem mais próxima daquilo que se imagina popularmente como inferno para dentro da autoridade bíblica.

Nesse sentido, quando trabalhamos com a historicidade das figurações diabólicas e da construção infernal na *Divina Comédia* e em *Paraíso Perdido*, estamos levando em consideração não somente os preceitos retórico-poéticos, algo institucionalizado até o século XVII, mas também a concepção artística dos momentos em que cada autor se situava e toda essa diferenciação e entendimento dos textos bíblicos que norteavam cada autor.

Assim, no próximo capítulo serão feitas análises efrásticas de descrições dantescas e miltonianas referentes, principalmente, à ideia de Inferno e do Diabo com o objetivo de demonstrar as possíveis relações entre os ofícios do poeta e do pintor a partir do conceito de

²³⁸Zofar aparece na Bíblia Católica como um dos três companheiros de Jó. Ele defende que o sofrimento experienciado por Jó é uma maneira de Deus demonstrar seu poder e força em combater os maus. Ver *Livro de Jó* 11:20 e 42:7-9. In: Antigo Testamento. *Bíblia Católica Online*, 2020. Disponível em <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/jo/11/> Acesso em 09/12/2021.

²³⁹O termo sheol tem origem hebraica e traz a ideia de um lugar oposto ao céu. Não se configura como tradução literal para Inferno, mas sempre esteve relacionado à morte e ao submundo. Diversos mapas colocam o sheol como um lugar de trevas onde os mortos permanecem, sendo que o chamado “firmamento” acaba sendo o responsável por separar o céu da terra. Com os inúmeros sincretismos ocorridos, o sheol se tornou, posteriormente, o Inferno dos cristãos. É comum observarmos a presença da tradução latina de termos hebraicos nesse sentido.

²⁴⁰Outro exemplo nesse sentido é o termo *geena* (ou Hades) que aparece no Novo Testamento da *Bíblia Católica* de origem também hebraica e que foi se transformando, principalmente durante a Idade Média, em um local de sofrimento e que posteriormente tornou-se o inferno cristão. O termo *geena* é mencionado principalmente no Evangelho de Mateus: “Mas eu vos digo: todo aquele que se irar contra seu irmão será castigado pelos juízes. Aquele que disser a seu irmão: imbecil, será castigado pelo Grande Conselho. Aquele que lhe disser: Louco, será condenado ao fogo da geena.” [*ego autem dico vobis quia omnis qui irascitur fratri suo reus erit iudicio qui autem dixerit fratri suo racha reus erit concilio qui autem dixerit fatue reus erit gehennae ignis*]. Ver *Livro de São Mateus*, 5:22. Novo Testamento. In: *Bíblia Católica Online*, 2020. Disponível em <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria-vs-vulgata-latina/sao-mateus/5/> Acesso em 03/12/2021.

ut pictura poesis horaciano. Para isso, serão analisadas representações imagéticas medievais e também as gravuras do pintor John Medina, de maneira a explicitar que nenhuma dessas construções poéticas aconteceram de forma isolada, mas se entranham em uma teia de complexas relações desse imaginário não linear²⁴¹ que nos auxiliam a compreender melhor essa historicização infernal e diabólica de ambas as obras.

²⁴¹Ver BACZKO. B. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Antropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.

CAPÍTULO 3

DIANTE DOS OLHOS: *UT PICTURA POESIS*

3.1 João Damasceno e o estatuto da pintura medieval

João Damasceno (675 d.C. – 749 d.C.)²⁴² é um nome de grande destaque principalmente devido ao tratado elaborado pelo mesmo sobre a imagem em *Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas* (c.730)²⁴³. Ao elencar argumentos para demonstrar que não se pode representar Deus em virtude de Sua incorporeidade, esse texto se tornou uma das referências mais lidas e utilizadas “[...] pelos teóricos do cristianismo ocidental, bem como serviu de objeto de glosas pelo menos até o século XVI”²⁴⁴.

Tal escrito deve ser retomado porque os dois poetas que viveram em séculos distintos, no entanto, compartilharam, em certa medida, dessa concepção, visto que Damasceno argumentava em favor da não possibilidade de representação de Deus por Ele se configurar como incorpóreo; os anjos e os demônios, porém, poderiam ser retratados por meio de ícones, permitindo que não ficássemos sem referências imagéticas no que diz respeito ao tema. Nesse sentido, as Sagradas Escrituras, como já referido, foram fundamentais para essa corporificação da figura do Diabo (como visto com o Livro do *Apocalipse*) e então as coisas invisíveis, pertencentes ao plano espiritual, acabavam ganhando tal forma corpórea e muito próximas à nossa, principalmente até o século IX. A arte, diretamente ligada à concepção de imagem representação concebida por Damasceno no catolicismo ocidental, intensifica ainda

²⁴²João Damasceno (675 d.C. – 749 d.C.), mais conhecido no catolicismo como São João Damasceno, foi um monge nascido em Damasco. Destaca-se principalmente devido às suas obras e tratados de cunho teológicos. Na Igreja Católica, é designado como ‘doutor da Igreja’, título esse recebido pelo Papa Leão XIII (1810 – 1903), e críticos e teólogos é colocado como o “São Tomás do Oriente”, tamanho seu legado. Além disso, “[...] é considerado o último dos santos Padres orientais da Igreja, antes que o Oriente se separasse definitivamente de Roma, no ano 1054”. Ver: SÃO JOÃO DAMASCENO, In: *Arquidiocese de São Paulo*, São Paulo: 2015. Disponível em <http://www.arquisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/sao-joao-damasceno> Acesso em 08/06/2021.

²⁴³Esse tratado foi escrito por João Damasceno como uma oposição frente ao movimento iconoclasta promovido pelo imperador bizantino Leão III (717 – 741). No ano de 730, esse último estabeleceu um decreto segundo o qual ficava proibido qualquer tipo de adoração a ícones, dando início à chamada Iconoclastia, em um “(...) período conhecido por uma luta travada em torno das imagens religiosas e seus adeptos, no caso, os iconófilos, que culminou na proibição e destruição desses ícones. Essa batalha, que perdurou por mais de um século no Oriente medieval, teve início em 726, com um primeiro restabelecimento do culto das imagens em 787, com o retorno da iconoclastia, anos mais tarde, em 815, com a vitória definitiva das imagens e seus adoradores somente em 843, com o chamado “Triunfo da Ortodoxia”. Ver MALERBA, Letícia Simões. *Ut pictura poesis: Dante Alighieri, Sandro Botticelli e as figurações do Diabo*. Monografia (INHIS/UFU). Uberlândia: 2019, p. 45. MALERBA cita FERNANDES, Caroline Coelho. O Iconoclasmo Bizantino: problemas e perspectivas. *Revista Mundo Antigo: Ano IV, v. 4, n° 08, Dezembro/2015, p 15*. Disponível em <http://www.nehmaat.uff.br/revista/2015-2/artigo05-2015-2.pdf>

²⁴⁴DAMASCENO, João. *Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas*. In: *A pintura: textos essenciais*, LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.), Editora 34, vol. 2, 1ª edição. São Paulo: 2018, p. 27.

mais esse medo do monstruoso e do horrendo diabólico antropomórfico do século XI em diante e nos poemas de Dante e Milton, não é diferente.

Se aproximarmos esse último a Damasceno a partir da rejeição da ideia de idolatria aos Stuart referida por Lewalski, estaremos pensando também algo primordial na escrita dos poetas, que é o estatuto de entidades metafísicas e, apesar do tratado pertencer à Idade Média, no século XVI ele ainda era consideravelmente presente nos escritos dos teóricos do cristianismo, como nos mostrou Schönborn. Milton ainda carregava em suas leituras e em sua escrita o peso do monge sírio: mais do que qualquer preceito religioso referente à cristandade, Damasceno abordou um assunto indispensável ao trabalho realizado em *Paraíso Perdido* de como, afinal, se deveria representar os seres incorpóreos, como os anjos e os demônios. Nesse sentido, quando tomamos como referência o conceito de “imagem”²⁴⁵ utilizado pelo mesmo, depreendemos que

[...] a natureza de Deus é absolutamente incorpórea. Um anjo, uma alma, um demônio, quando comparados a Deus (único incomparável), são corpóreos. Não querendo Deus que na ignorância completa dos seres incorporais residíssemos, ele as circunscreveu de formas, figuras e contornos, segundo uma analogia com nossa própria natureza, visíveis através dos olhos do espírito e nós, concordantes, os representamos e iconizamos, assim como foram os querubins iconizados e representados.²⁴⁶

Na *Divina Comédia*, essa influência é ainda mais profunda não somente pela proximidade temporal maior com o monge ou então porque o momento de escrita do poeta florentino é de completa imersão nos princípios religiosos, mas principalmente porque Dante descreve anjos e demônios e também coloca Deus como impossível de ser representado. Portanto, de acordo com o primeiro, é a imagem que acaba por tornar visível aquilo que não pode ser visualizado a partir de sua similaridade com o que se deseja representar (no caso, os anjos e os demônios). Nesse sentido, tanto a *Divina Comédia* quanto *Paraíso Perdido* são essenciais para uma visualização ainda mais clara dessas representações em conjunto com os recursos retóricos utilizados por ambos os autores, fundamentalmente a éfrase. A descrição de Deus por Dante mostra-nos claramente essa impossibilidade da representação divina:

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!

²⁴⁵Damasceno define “imagem” como “(...) uma semelhança feita a partir de um modelo com o qual e para o qual difere em algumas coisas, pois certamente não identifica-se completamente com o arquétipo”. Idem, ibidem, p. 32.

²⁴⁶Idem, ibidem, pp. 45-46.

A auréola, da primeira refletida,
tal como à minha vista ressurgia,
quando sobre ela um pouco foi detida,

um rosto humano ali me parecia
ter instilado em sua irradiação;
e, pois, todo para ela me volvia.

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

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

Mas não bastava ao voo minha plumagem;
e súbito um relâmpago eclodia,
que me aclarou, na lúcida voragem.

Aqui findou, sem força, a fantasia;
mas já ao meu querer soltava as velas,
qual a roda, co' o moto em sincronia,

o Amor que move o sol, como as estrelas.²⁴⁷

Seja através da amplificação das características físicas diabólicas ou então por essa luz extremamente reluzente que o poeta florentino atribui a Deus, é recorrente a tentativa de “trazer aos olhos” toda a religiosidade presente na Idade Média, afinal, segundo propõe Huizinga,

[...] o pensamento [costumava] se deslocar da esfera abstrata em direção à pictórica. Como se todo o conteúdo da vida intelectual almejasse uma expressão concreta; como se a noção de ouro se concentrasse numa moeda. Há uma necessidade irrestrita de dar forma a tudo o que é sagrado, de dar materialidade às ideias religiosas, de modo que elas sejam impressas no cérebro como uma gravura de traços bem marcados.²⁴⁸

Ainda nesse sentido, Buckhardt afirma que

[...] nenhuma religião jamais foi totalmente independente da cultura dos povos e épocas à que pertencia. É justamente quando ela reina soberana com a ajuda de

²⁴⁷ “*O luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi! / Quella circolazion che sí concetta / pareva in te come lume riflessso, / da li occhi miei alquanto circunspetta, / dentro da sé, del suo colore stesso, / mi parve pinta de la mostra effige; per che 'l mio viso in lei tutto era messo. / Qual è 'l geomètra che tutto s'affige / per misurar lo cerchio, e non ritrova, / pensando, quel principio ond'elli indige, / tal era io a quella vista nova: veder voleva come si convenne / l'imago al cerchio e come vi s'indova; / ma non eran da ciò le proprie penne: / se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne. / A l'alta fantasia qui mancò possa; / ma già volgeva il mio disio e 'l vxelle, / sí come rota ch'igualmente è mossa, / l'amor che move il sole e l'altre stelle*”. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Paraíso*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019 (9ª ed.), pp. 812-813 (vv. 127-145).

²⁴⁸ HUIZINGA, Johan. A representação do sagrado. In: *O Outono da Idade Média* (4ª reimpressão). São Paulo: Cosacnaify, 2015, p. 247.

documentos sagrados interpretados literalmente e tudo aparentemente se orienta por ela “se encontra entrelaçada à vida como uma coisa só”, então essa vida infalivelmente também haverá de influenciá-la, também com ela há de se emaranhar.²⁴⁹

Temos, por meio de Huizinga e Buckhardt, um pensamento claro e conciso em torno da presença do pensamento religioso no cotidiano medieval. O inevitável entrelaçamento entre o cotidiano e o sagrado incorpora-se às características imitativas e prescritivas retórico-poéticas, bem como às descrições vívidas proporcionadas especialmente pelas tipologias da écfrase em engenhosas descrições infernais elaboradas por Dante Alighieri. A manifestação ficcional de um afeto gerada por recursos técnicos característica do recurso retórico ecfrástico e manifestada pelo Diabo dantesco encontra na ideia de imagem definida no tratado de Damasceno uma forma de tornar a figuração do mesmo ainda mais viva aos olhos dos indivíduos²⁵⁰.

As representações imagéticas medievais, nesse sentido, fortemente imbuídas do viés religioso, compunham o imaginário em união à dimensão retórico-poética e ao papel de destaque da teologia na doutrina das imagens, afinal o deslocamento do âmbito relativo à abstração para o pictórico permitia a visualização daquilo que compunha o cotidiano das pessoas naquele período. De forma análoga à maneira como o tratado de João Damasceno nos revela aspectos do estatuto da pintura e da imagem à época, os desenhos e as representações, sejam elas pinturas, desenhos, retábulos²⁵¹, mosaicos²⁵² ou afrescos²⁵³, ou seja, que dizem respeito ao aspecto visual, mostram-se parte constitutiva fundamental daquele imaginário:

²⁴⁹Idem, ibidem. HUIZINGA cita BUCKHARDT, Jacob. *Weltgeschichtliche Betrachtungem*, 1905, pp. 97, 147 [ed. Bras.: Reflexões sobre a história, trad. Leo Gilson Ribeiro, Rio de Janeiro, Zahar, 1961].

²⁵⁰“[...] o homem não tem um conhecimento exato daquilo que é invisível [...] A fim de que um conhecimento até esse conhecimento fosse possível, para que as coisas ocultas fossem manifestas e se tornassem acessíveis ao conhecimento do povo, para isso tudo é que foram concebidas as imagens e a isto elas se prestam: à assistência do espírito, ao seu benefício, para que descubramos o sentido das coisas ocultas nas realidades gravadas nas estrelas e nos troféus, para que procuremos e almejemos às coisas belas, mas às contrárias, ao mal, evitemos e odiemos”. DAMASCENO, João. Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas. In: *A pintura: textos essenciais*, LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.), Editora 34, vol. 2, 1ª edição. São Paulo: 2018, pp. 39-40.

²⁵¹Presente principalmente nas Igrejas, o retábulo pode ser definido como “peça de madeira, de mármore, ou de outro material, com lances, que fica por trás e/ou acima do altar e que, normalmente, encerra um ou mais painéis pintados ou em baixo-relevo [...] Existem alguns estilos de retábulos, como os mais difundidos pela Europa, sendo que em pedra são menos comuns ao norte do continente. Ver: PINHAL. *O que é retábulo?* Colégio de arquitetos. Disponível em <http://www.colegiodearquitetos.com.br/dicionario/2009/02/o-que-e-retabulo/> Acesso em 20/07/2021.

²⁵²O mosaico pode ser definido como “[...] trabalho executado com cacos de vidro ou pequenos pedaços de pedras e de cerâmicas engastados em base de argamassa, estuque ou cola. A palavra “mosaico” tem origem na palavra alemã *mouseen*. É uma forma de arte decorativa milenar, que nos remete a 1438, na época da greco-romana, quando teve seu apogeu. Na sua elaboração foram utilizados diversos tipos de materiais e teve diferentes aplicações através dos tempos. Ver: PINHAL. *O que é um mosaico?* Colégio de arquitetos. Disponível em <http://www.colegiodearquitetos.com.br/dicionario/2009/02/o-que-e-mosaico/> Acesso em 20/07/2021.

²⁵³Afresco: “Técnica de pintura usada na Renascença italiana. Trabalha o revestimento ainda úmido de paredes e tetos, permitindo a absorção da tinta. Preferencialmente, é feito de nata de cal, gesso ou outro material

Figura 7



Taula de *Sant Miquel*. Retábulo catalão medieval. Soriguerola, século XIII.

Figura 8



Giudizio Universale (Inferno), detalhe. Coppo di Marcovaldo, c. 1260-1270. Florença: Mosaici del battistero di Firenze²⁵⁴.

apropriado. Na sua utilização, as tintas ou pigmentos em geral, devem ser granulados, reduzidos ao pó e depois misturados à água. Dessa forma, as cores podem penetrar nas superfícies úmidas como parte integrantes delas. Por ter ótima durabilidade em países onde o clima é seco, foi particularmente aplicada nesses lugares, como o norte da Europa e a Itália (com exceção de Veneza)”. Ver: PINHAL. *O que é um afresco?* Colégio de arquitetos. Disponível em <http://www.colegiodearquitetos.com.br/dicionario/2009/02/o-que-e-afresco/> Acesso em 20/07/2021.

²⁵⁴Podemos afirmar que Dante Alighieri compartilhava da memória visual, por assim dizer, dos mesmos motivos iconográficos de Marcovaldo, onde o motivo foi utilizado na elaboração do texto (no caso, da *Divina Comédia*). Desse modo, depreende-se que quando falamos de uma “semelhança” entre as representações diabólicas do Diabo dantesco e de pinturas e/ou desenhos como os de Botticelli referente à *Commedia*, por exemplo, estamos nos referindo à repetição de um motivo iconográfico, cujos desdobramentos artísticos são distintos entre si.

O monge Dionísio, o Cartuxo²⁵⁵, proferiu:

Tenhamos sempre perante nosso espírito o forno mais quente e mais em brasa, e dentro dele um homem nu, que nunca mais será libertado de tal tortura. Será que a sua dor parece insuportável para nós apenas por um instante? Quão miserável ele se nos apresenta? Imagine como esse homem se encontra ao se contorcer nesse forno, como berra, chora, vive, quanto o pavor o consome, que sofrimento há de perpassá-lo sobretudo quando se dá conta de que um castigo insuportável como esse nunca terá fim!²⁵⁶

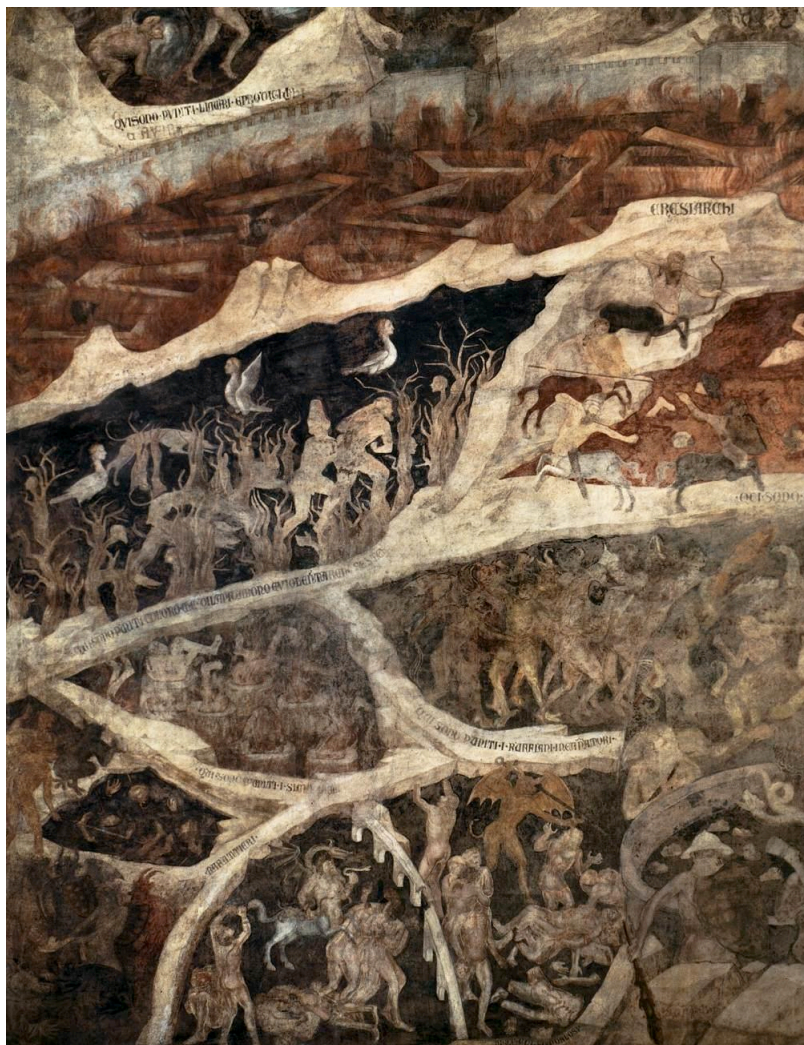
Nota-se, novamente, a maneira como a descrição do sofrimento pelo qual o indivíduo poderia passar se não caminhasse de acordo com os preceitos divinos é clara e aterrorizante. Escritos como esse foram decisivos na composição do Inferno dantesco e a visualização imagética desses terrores fica evidente em obras datadas do período medieval, como as colocadas acima: em ambas, o sofrimento e os horrores infernais como formas de punição compõem o medo que envolve o imaginário. Os afrescos de Nardo di Cione²⁵⁷, nesse sentido, constituem parte importante dessa composição imaginativa ao retratarem situações que remetem a essa ideia de punitiva: na figura 6, nota-se um Inferno dividido em setores, com a violência e a bestialidade claramente representadas; na figura 7, o detalhe da mesma obra revela-nos um Diabo com asas, realizando o que aparenta ser uma forma de tortura.

Figura 9

²⁵⁵Dionísio Cartuxo (1402-171) foi um monge e teólogo belga. Huizinga caracteriza-o como “[...] o tipo mais perfeito que o período final da Idade Média produziu. Sua vida foi incrivelmente ativa; ele uniu o embevecimento dos grandes místicos, o mais feroz ascetismo, as constantes visões e revelações de um vidente espiritual com uma vasta atividade de escritor teológico e conselheiro espiritual prático”. Ver HUIZINGA, Johan. Os tipos de vida religiosa. In: *O Outono da Idade Média* (4ª reimpressão). São Paulo: Cosacnaify, 2015, p. 305.

²⁵⁶HUIZINGA, Johan. O realismo e o sucumbir da imaginação no misticismo. In: *O Outono da Idade Média* (4ª reimpressão). São Paulo: Cosacnaify, 2015, p. 357. HUIZINGA cita Dion. Cart., *Opera*, t. XLI, p. 545.

²⁵⁷Nardo di Cione (1320-1366) foi um pintor e escultor florentino. Seus irmãos, Jacopo di Cione e Andre di Cione, também eram artistas, sendo que os três compunham a chamada Guilda de pintores de Florença. Nardo foi um dos pintores dos afrescos da Cappella Strozzi di Mantova, Santa Maria Novella. Importante frisar que “[...] é possível que não seja coincidência que justamente o ciclo de Santa Maria Novella tenha reinterpretado de modo tão literal o texto dantesco. Dante, de fato, segundo uma hipótese bastante séria e provável, teria sido aluno do convento dominicano em Florença; viria daí, portanto, ao menos uma parte de sua formação teológica – não se pode esquecer, com efeito, sua passagem também pelo Convento franciscano de Santa Croce -. [...] aparentes no texto da *Commedia*”. Além disso”, “[...] o ciclo do Juízo final em particular – seria [uma página de] impositação teológica bíblica e, sobretudo, afirmação e exaltação de um pensamento humano contemporâneo empenhado na busca pela justiça divina e aqui adequado pela poesia de Dante, homenagem e condescendência ao seu gênio humano e cristão, que aqui em Santa Maria Novella se cultivou e cresceu e aqui, portanto, teve, traduzida, uma de suas primeiras codificações”. Ver: QUÍRICO, Tamara. Inferno e Paradiso. *Dante, Giotto e as representações do Juízo Final na pintura Toscana do século XIV*. Tese de Doutorado em História. Rio de Janeiro: UFRJ, 2019, pp. 187-188. QUÍRICO cita BALDINI, U. (org.). *Santa Maria Novella*. La basilica, il convento, i chiostrali monumentali. Florença: Nardini, 1981, pp. 13-14.



Inferno, 1354-1357. Nardo di Cione. Cappella Strozzi di Mantova, Santa Maria Novella, Firenze.

Figura 10



Inferno (detaglio), 1354-1357. Nardo di Cione. Cappella Strozzi di Mantova, Santa Maria Novella, Firenze.

Nesse sentido, a fala de Nepomuceno sobre os Apocalipses de Pedro e de Paulo corrobora a relevância dessa produção imagética para a configuração desse imaginário referente ao Além: “[...] toda a imensa literatura visionária e apocalíptica medieval (as *visiones*), chegando à *Divina Comédia* de Dante, somada à vasta produção pictórica ao longo de séculos, de uma forma ou de outra, fundamenta-se nesses dois pilares para projetar o mundo pós-morte”²⁵⁸.

3.2 O Diabo e a éfrase

Quando falamos do Diabo de forma específica, essas representações imagéticas também se mostram constantemente presentes, como na seguinte pintura de Giovanni da Modena (1379-1455), datada de 1410, nos traz a imagem de um Diabo antropomórfico:

Figura 11

²⁵⁸NEPOMUCENO, Luís André. Melhor seria não ter nascido: o mundo dos mortos nos Apocalipses de Pedro e de Paulo. In: FELIPE, Cleber V. do Amaral; SILVA, Frederico de Souza (orgs.). *O mundo dos mortos e suas representações*. REVEC (UFS), | v. 7 | n. 18 | Jan. Jun./2021 | p. 98.



Inferno (detalhe). Giovanni da Modena, 1410. Basilica di San Petronio, Bologna.

As figurações diabólicas expostas, portanto, configuram-se como parte da vasta produção pictórica sobre o mundo pós-morte mencionada por Nepomuceno e que compõem o imaginário medieval. Nesse sentido, vejamos a seguinte imagem:

Figura 12



Centro do Inferno. Figura inteira de Satã. Sandro Botticelli, c. 1480-1500. Ponta de metal e lápis sobre pergaminho, 46,8 x 63,5 cm. Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

No desenho acima, feito por Sandro Botticelli entre os anos de 1480 – 1500 e inspirado na *Divina Comédia*, temos a figura diabólica também antropomórfica e grotesca, maneira essa como o Diabo passou a ser caracterizado principalmente a partir do século XI. Os detalhes do desenho impressionam: o corpo todo coberto de pelos, as asas de morcego gigantes, as três faces em oposição à Santíssima Trindade, Dante e Virgílio escalando a perna do Diabo com destino à base da montanha Purgatório, etc. Quando recortamos a figura para cima do tronco, as características tornam-se ainda mais visíveis:

Figura 13



Centro do Inferno (detalhe). Sandro Botticelli, c. 1480-1500. Ponta de metal e lápis sobre pergaminho, 46,8 x 63,5 cm. Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

E na descrição de Lúcifer, já exposta anteriormente, Dante expõe de forma detalhada sua construção:

O imperador do reino causticante
tinha, do gelo, sobrealçado o peito;
mais posso comparar-me co' um gigante.

do que um gigante com seu braço, a jeito;
percebes bem como era atroz e bruto
por este membro, em tal escala feito.

Se foi tão belo quanto agora é hirsuto,
e se contra o Criador se ergueu, furennte,
é natural que engendre a dor, o luto.

Com que inaudito espanto, de repente,
divisei-lhe à cabeça desdobrada
três faces: uma rubra, mais à frente,

e as outras duas, cada uma plantada
no mesmo tronco, e juntas aflorando
ao ápice da fronte alcandorada.

A da direita era ocre, ao branco orçando,
mas a da esquerda aquela cor possuía
que no alto Nilo os rostos vão mostrando.

De cada qual abaixo asas havia,
de módulo e tamanho apropriados;
no mar vela maior não se abriria.

E tais as dos vampiros enojados,
não tinham pelos; Dite as agitava,
produzindo três ventos variados.

Dali todo o Cocito entregelava;
dos seis olhos um pranto permanente
nascia e aos três queixos lhe tombava.

Em cada boca triturava a dente,
como a espadela ao linho, um condenado;
as três eu via simultaneamente.

E mais que em tal castigo torturado
era o do centro, à garra empedernida,
que o dorso lhe deixava estraçalhado.²⁵⁹

Os detalhes apresentados pelo poeta florentino em sua descrição evidenciam, com *enargeia* e *saphenéia*, todas as características demoníacas. Como se procurou mostrar até o presente momento, a esfera imaginativa da Idade Média caracterizava-se pelo viés fortemente teológico e isso se expressa nas inúmeras produções pictóricas do pós-morte, como referido por Nepomuceno. Além disso, o Inferno e as figurações do Diabo dantesco são construções inseridas na tradição retórica. Nesse sentido, podemos observar várias das tipologias ecfrásicas propostas pelos *Progymnasmata* nos versos acima: *prosopa*, nos momentos em que Dante descreve o personagem, como nas três faces, de cores diferentes, nas asas gigantescas que geram grande assombro; *pragmata*, com a ação de mastigar repetidamente os traidores; a écfrase mista entre *prosopa* e *pragmata*, observada a partir da descrição das asas que batiam e congelavam o rio Cocito.

A engenhosidade trazida pelos versos dantescos traz o conteúdo descrito aos nossos olhos a partir de suas tipologias e das virtudes ecfrásicas principais, a *enargeia* e a *saphenéia*, porém é por meio do *ut pictura poesis* que a écfrase se manifesta poeticamente. O desenho de Botticelli, também minuciosamente detalhado, apresenta-se como uma narrativa visual, na

²⁵⁹“Lo ’mperador del doloroso regno / da mezzo ’l petto uscia fuor de la ghiaccia; / e piú com um gigante io mi convegno, / che i giganti non fan con le sue braccia: / vedi oggimai quant’ esser dee quel tutto / ch’a così fatta parte si confaccia. / S’el fu sí bel com’ elli è ora brutto / e contra ’l suo fattore alzò le ciglia, / ben dee da lui procedere ogne lutto. / Oh quanto parve a me gran meraviglia / quand’io vidi tre face a la sua testa! / l’una dinanzi, e quella era vermiglia; / l’altr’ eran due, che s’aggiugnieno a questa / sovresso ’l mezzo di ciascuna spalla, / e sé giugnieno al loco de la cresta: / e la destra pareva tra bianca e gialla; / la sinistra a vedere era tal, quali / vegnon di là onde ’Nilo s’avvalla. / Sotto ciascuna uscivan due grand’ali, / quanto si convenia a tento uccello: / vele di mar non vid’io mai cotali. / Non avean penne, m’adi vispistrello / era lor modo, e quelle svolazzava, / sí che ter venti si movean da ello: / quindi Cocito tutto s’aggelava. / Con sei occhi piangëa, e per ter menti / gocciava ’l pianto e sanguinosa bava. / Da ogni bocca dirompea co’ denti / un peccatore, a guisa di macuilla, / sí che tre ne facea così dolenti. / A quel dinanzi il mordere era nulla / verso ’l graffiar, che talvolta la schiena / rimanea de la pelle tutta brulla”. ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia: *Inferno*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019 (9ª ed.), pp. 335-336 (28-60).

medida em que retoma tópicos e lugares comuns com o intuito de conferir visibilidade a algo, assim pode-se notar a aproximação dos ofícios do poeta e do pintor principalmente por compartilharem dos procedimentos miméticos.

Tal relação também pode ser observada a partir das descrições detalhadas elaboradas por Milton em *Paraíso Perdido* e pelas figurações produzidas por artistas que compartilhavam das mesmas técnicas miméticas, como o pintor John Medina. Nesse sentido, as análises em torno dos versos dantescos e miltonianos partirão do sentido de écfrase como técnica poética e seguirão, assim como na análise do Lúcifer descrito na *Divina Comédia*, principalmente as divisões estabelecidas pelos *Progymnasmata*. Nesse sentido, vejamos as representações subsequentes:

Figura 14



Satan Rousing the Rebel Angels (1688). John Baptist Medina, National Galleries of Scotland

Figura 15



Sin and death (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

Nas figuras 14 e 15, temos duas pinturas feitas pelo pintor belga John Baptiste Medina (1659 – 1710). No início de sua carreira, Medina dedicou-se a produzir em sua maioria retratos, visto que tinha como uma de suas principais influências o artista François Duchatel (1616 – 1694)²⁶⁰, porém destacou-se especialmente por suas gravuras feitas para quarta edição de *Paraíso Perdido*, no ano de 1688.

Para as representações relativas ao Inferno e ao pecado durante o período medieval vários artistas foram mencionados a fim de explicitar visualmente o princípio teológico que

²⁶⁰ François Duchatel foi um pintor belga, nascido em Bruxelas. Sua produção artística destacou-se principalmente pelos retratos feitos pelo mesmo, com temas relativos ao campo, crianças e mulheres. Foi não somente colega de Medina como também uma grande referência estilística para esse último. Ver: National Galleries Scotland. *Sir John Baptiste de Medina*. Disponível em <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/sir-john-baptiste-de-medina> Acesso em 03/11/2021.

regulava o pensamento daquele momento, com pinturas, mosaicos, retábulos e desenhos primordialmente produzidos entre os séculos XI e XV; para o século XVII, quando *Paraíso Perdido* foi escrito, o nome de Medina foi escolhido para que possamos destacar também a relevância do viés pictórico no imaginário coletivo: mas por que a opção pelo pintor belga? Bem, para além do fato de Medina ter ilustrado a quarta edição da obra de Milton, ele nos mostra a visão do Diabo do XVII bem mais próximo do viés bíblico e, portanto, de acordo com os vieses que vêm sendo trabalhados até aqui.²⁶¹

Dessa maneira, vejamos a figura 14. O título da gravura já entrega ao menos o tema da mesma: Satã despertando os anjos rebeldes (*Satan Rousing the Rebel Angels*); no entanto, podemos notar alguns elementos em destaque: um Satã antropomórfico, com o corpo próximo à forma humana, porém com as asas de anjo, orelhas pontiagudas e dois pequenos chifres em sua testa. Além disso, o mesmo encontra-se em um ambiente tumultuado e repleto de outros personagens: ao fundo, personagens que podemos supor serem demônios em meio a um fogaréu descontrolado e à frente destacam-se também mais demônios amontoados e desesperados enquanto Satã tenta despertá-los daquela situação. Considerando a produção de Medina voltada a *Paraíso Perdido* temos, nessa gravura, a representação de Satã e os outros demônios caídos no Caos e pairando no lago de fogo, com raios atingindo-os; insatisfeito e ainda confuso, ele se levanta e toma as rédeas da situação em que se encontram, chamando todos os seus aliados a se levantarem e recomporem. Nesse sentido, vejamos seguintes versos do Livro I:

[...] a chuva sulfúrea,
Contra nós desferida, dissipou
A vaga de fogo, que do abismo
Nos recebeu a queda, e o alado
Trovão de rubro raio e fúria acesa
Quiçá perdeu os dardos, e cessou
De bramir pelo vasto e incerto abismo.
[...] Cobriam a maré, e rebaixados
Sob o assombro de tão dura mudança.
Chamou num grito e o fundo infernal
Ressou. Potentados, principiados,
Tropas, o escol do Céu, outrora vosso,
Hoje perdido, se tal espanto usurpa
Espíritos eternos;
[...] Levantai-vos do pasmo ou caí nele.
Ouviram, e pejosos se lançaram
Num voo, como atalaias no seu turno

²⁶¹ Gustave Doré, por exemplo, é um dos nomes mais lembrados em se tratando de produções pictóricas referentes à *Paraíso Perdido*, porém as gravuras do francês expressam uma recepção romântica já bem consolidada da obra de Milton e isso impede-nos de utilizá-lo aqui como referência, uma vez que o diálogo histórico entre o tempo da poesia (século XVII) e o da pintura (século XIX) seria comprometido.

Surpreendidos no sono por quem temem
Quando se erguem e agitam estremunhados.²⁶²

A proximidade dos traços de Medina com os versos de Milton é evidente. A gravura feita pelo primeiro nos proporciona uma forma de “narrativa visual”, na medida em que retoma tópicos e lugares comuns com o intuito de conferir visibilidade a algo, visibilidade essa produzida a partir da éfrase e manifestada pelo *ut pictura poesis*. Nos versos de Milton citados acima, o objeto torna-se ainda mais claro diante de nossos olhos como, por exemplo, com as tipologias *pragmata* ao descrever a chuva sulfúrea, o fogo e os trovões e *tropoi*, ao mencionar as tropas pertencentes ao Céu. Nesse sentido, a vivacidade dessas figurações, em união aos expedientes retórico-poéticos que compõem a poesia tornam possível uma aproximação entre o papel do poeta e do pintor e isso passa, inevitavelmente, pelo *ut pictura poesis*.

3.3 *Ut pictura poesis* e os desenhos e pinturas como “narrativas visuais”

A primeira vez em que o termo apareceu foi na chamada *Epístola aos Pisões*, do poeta e filósofo romano Horácio (65 a.C. – 8 a.C.), mais especificamente no verso 361, tendo como definição “Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra te põe mais longe; esta prefere a penumbra; aquela querera ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradecerá sempre”²⁶³. Porém, é necessário que fique evidente que

[...] Horácio não diz que poesia é pintura ou que pintura é poesia, mas *ut*, “como”, propondo na conjunção comparativa a homologia retórica dos procedimentos miméticos ordenadores dos efeitos em uma e outra. Assim, o *ut* que as relaciona parece indicar as modalidades técnicas do verossímil e do decoro necessários em cada gênero poético em termos de invenção, disposição e elocução, para que a obra particular cumpra as três funções retóricas gerais de ensinar (*docere*), agradar (*delectare*) e persuadir (*movere*). (...) Por outras palavras, a *ekphrasis* compete com a pintura não porque reproduza plasticamente, como pintura, algo que o autor tenha visto na natureza ou numa obra de arte efetiva, mas porque mimetiza os modos

²⁶² “[...] *the sulphurous hail / Shot after us in storm, o'erblown hath laid / The fiery surge, that from the precipice / Of heaven received us falling, and the thunder, / Winged with red lightning and impetuous rage, / Perhaps hath spent his shafts, and ceases now / To bellow through the vast and boundless deep. / [...] Abject and lost lay these, covering the flood, / Under amazement of their hideous change. / He called so loud, that all the hollow deep / Of hell resounded. Princes, potentates, / Warriors, the flower of heaven, once yours, now lost / If such astonishment as this can seize / Eternal Spirits. / [...] Awake, arise, or be for ever fall'n. / They heard, and were abashed, and up they sprung / Upon the wing, as when men went to watch / On duty, sleeping found by whom they dread, / Rouse and bestir themselves ere well awake*”]. MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016, pp. 44 - 47 / 58 – 61.

²⁶³ Ver: MALERBA, Letícia Simões. *Ut pictura poesis: Dante Alighieri, Sandro Botticelli e as figurações do Diabo*. Monografia (INHis/UFU). Uberlândia: 2019, p. 48. MALERBA cita HORÁCIO. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984. pp. 109-110.

técnicos, mimeticamente regrados, do “ver” da pintura, segundo o verossímil e o decoro do seu discurso.²⁶⁴

As pinturas também seguiam, de perto, os preceitos retóricos e as tópicas antigas, logo, para trabalhar o *ut pictura poesis*, refletir sobre as representações imagéticas do Diabo se torna algo pertinente: da mesma forma como os poemas desfilam imagens verbais, as pinturas propõem narrativas. Nesse sentido, nota-se que a relação entre o *ut pictura poesis* e a écfrase é retórica e como nos mostra João Hansen, não estamos falando da ideia de pintura plasticamente, mas sim da forma como o processo mimético ocorre.²⁶⁵

Dante Alighieri, por exemplo, descreve os atributos físicos de Lúcifer e amplifica sua figura por meio dos recursos ecfrásicos, gerando uma forma de “ilustração do discurso verbal” que se manifesta pelo *ut pictura poesis*. Em outras palavras, a tópica horaciana estabelece que a pintura e a poesia se equivalem; o Diabo, portanto, é uma manifestação da écfrase. Essa descrição favorável à argumentação e à visualização do discurso permite-nos, portanto, aproximações entre os ofícios do poeta e do pintor, onde

[...] tanto a *ekphrasis* como o *ut pictura poesis*, possuem o poder magnético de levar a literatura de volta à própria literatura a partir de suas múltiplas interações com o pictórico; esse poder [...] talvez seja uma das razões da permanência e vitalidade de uma relação que, ao contrário de muitas outras relações comparativas, parece ser inesgotável.²⁶⁶

Na descrição de Gerião²⁶⁷, também feita por Dante, a utilização do recurso ecfrásico se mostra novamente evidente por meio do *ut pictura poesis* em que se manifesta e podemos

²⁶⁴HANSEN, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. REVISTA USP, São Paulo, n. 71, setembro/novembro 2006, pp. 98-99.

²⁶⁵Dolce “[...] faz alusão a Dante como uma espécie de guia para a lembrança do Inferno”, por isso quando pensamos em um repertório imagético dantesco para a rememoração do Inferno, ele coloca que “Se tivermos alguma familiaridade com a arte dos pintores, seremos mais hábeis para formar nossas imagens de memória. Se você quiser se lembrar da fábula de Europa, poderá usar, como sua imagem de memória, a pintura de Ticiano: também para Adônis ou outra história mítica qualquer, profana ou sagrada, deverá escolher figuras que agradem e, por isso, estimulem a memória”. Ver YATES, Frances. *A Arte da Memória*. Tradução de Flavia Bancher. Campinas: Editora Unicamp (1ª ed.), 2007, p. 209. YATES cita DOLCE, Lodovico. “Dialogo Della Pittura intitolato L’Aretino”. In: BAROCCHI, Paola (Org.) *Trattati D’Arte del Cinquecento - Fra Manierismo e Controriforma*. Vol. I, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1960.

²⁶⁶RABELLO, Felipe Simas. *Ut pictura poesis: um panorama histórico das relações entre poesia e pintura*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 2010, p. 331. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/27704/27704.PDF>

²⁶⁷“Gigante com origem na mitologia grega, filho de Crisaor e Calíroe e neto de Poseidon e Medusa, habitava Eritia, a Oeste do mar Mediterrâneo e era possuidor de três cabeças e de um rebanho gigantesco de bois vermelhos, assegurados por Eurition e pelo seu cão de duas cabeças. O semideus Hércules, entretanto, conseguiu se apossar do seu rebanho e levá-lo até Micenas, na Grécia, naquilo que ficou conhecido como seu décimo trabalho. Gerião era um ser extremamente impiedoso e foi descrito ao longo da história com características variadas. Na *Commedia*, “[...] é o guardião do Oitavo Círculo, onde são castigados os fraudulentos. Na Antigüidade, era descrito como um gigante de três cabeças, cujo corpo era triplo até as ancas, Dante faz dele um animal fantástico de corpo único, composto por três naturezas: de homem, serpente e escorpião e que é considerado pelos intérpretes como a personificação da fraude”. Ver MALERBA, Letícia Simões. *Ut pictura poesis: Dante Alighieri, Sandro Botticelli e as figurações do Diabo*. Monografia (INHIS/UFU). Uberlândia:

visualizar, por exemplo, a tipologia *prosopa* pela descrição minuciosa das características do personagem. Além disso, podemos notar no verso *A sua cara era de homem justo [La faccia sua era faccia d'uom giusto]* o *ethos* exposto na “face”, o que remete à arte da fisiognomonia²⁶⁸:

Era o seu rosto como o do homem justo,
qual, benigno, por fora se apresenta,
mas da víbora tendo o corpo angusto.

Peludas asas desde a axila ostenta,
e pintados mostrava o peito e as costas,
em que de manchas um mosaico assenta.

[...] Rábida, a cauda sua sibilava,
volteando no ar a ponta bifurcada
que, à guisa do escorpião, o golpe armava.²⁶⁹

Como um dos maiores expoentes da pintura, Botticelli também desenhou Gerião, com um processo de comentário do pintor florentino ao texto poético de Dante²⁷⁰:

Figura 16

2019, p. 72. MALERBA cita RIBEIRO, Marília. A cidade infernal dantesca. VIII Simpósio de História Antiga. Porto Alegre: UFRGS, 1999. Disponível em http://www.ufrgs.br/antiga/VIIIISHA/marilia_ribeiro.htm

²⁶⁸“A princípio, a fisiognomonia pode ser entendida como uma ciência cujo diagnóstico de caráter é feito a partir das características físicas do indivíduo. É possível, ainda, associá-la às ciências médicas e à prática divinatória”. Para o estudo específico sobre fisiognomonia, ver RODOLPHO, Melina. *De Physiognomonia Liber: considerações a respeito do ethos e da fisiognomonia em textos da Antiguidade Clássica*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos (FFLCH-USP). São Paulo: 2015.

²⁶⁹“*La faccia sua era faccia d'uom giusto / tanto benigna avea di fuor la pelle, / e d'un serpente tutto l'altro fusto; / due branche avea pilose insin l'ascelle; / lo dosso e 'l petto e ambedue le coste / dipinti avea di nodi e di rotelle. / [...] Nel vano tutta sua coda guizzava, torcendo in sú lá venenosa forca ch'a guisa di scorpion la punta armava*”. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019 (9ª ed.), pp. 198-200 (vv. 10-15; 25-27).

²⁷⁰Ver: VERMEERSCH, Paula Ferreira. *Considerações sobre os desenhos de Sandro Botticelli para a Divina Comédia*. Tese de Doutorado em Teoria e História Literária (Unicamp). Campinas: Unicamp, 2007, p. 16.



Inferno, Canto XVII. Gerião. Sandro Botticelli, c. 1480-1500. Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Com Gerião ao centro e Dante Alighieri e Virgílio em sua parte traseira, ambos atravessam o abismo infernal em direção ao oitavo círculo, onde

[...] a descrição vaga dos autores antigos permitiu a Dante preencher a forma tríplice com uma figura de sua criação; como Dante não conhecia vestígios do legado figurativo grego, como os vasos atenienses e as esculturas do Partenon, assim como no caso dos artistas da Renascença que ilustraram seus versos, tal forma, nomeada pelas palavras, pôde ser preenchida com outra imagem: ao invés do invencível rei gigante, três homens em um, Dante imaginou Gerião um ser híbrido, que de humano possui apenas a cabeça; mas os ilustradores também preencheram o monstro como desejaram [...] Botticelli desenha um grande Gerião, muito próximo à descrição de Dante em seus pormenores físicos: as garras, as bolas no torso, a face benigna que esconde a ferocidade e o mau cheiro insuportável. [...] Um ser incongruente e que cheira mal: uma boa materialização do que seja a fraude, pecado que os condenados do Malebolge, o vale profundo depois do abismo, expiam sem cessar.²⁷¹

Tais características permite-nos inferir não apenas sobre a vivacidade da descrição dantesca a partir dos recursos retórico-poéticos como também a respeito da desproporcionalidade e deformidade de Gerião como propriedades do pecado, da mesma maneira como na construção da figura horrenda de Lúcifer em oposição à perfeição da Santíssima Trindade.

Nesse sentido, assim como na *Divina Comédia* as aproximações entre pintura e poesia a partir dos expedientes retórico-poéticos são possíveis em diversas passagens para além da

²⁷¹Idem, *ibidem*, pp. 118-120.

figura do Diabo, também em *Paraíso Perdido* isso acontece além do episódio já analisado em que Satã desperta os anjos rebeldes após a queda e isso nos interessa pois evidencia a pluralidade de episódios, situações e personagens em que essas aproximações podem aparecer. Na figura 15, por exemplo, nota-se a presença de Satã, da Morte e Pecado²⁷², sendo esses dois últimos os guardiões dos portões do Inferno. Nesse episódio, a presença de ambos nos portões do Inferno também pode ser trabalhada como uma amplificação da entrada do pecado no mundo de forma definitiva. Vejamos a descrição de Milton sobre os portões infernais e o Pecado:

[...] ‘Té que surgem
Os infernais confins e o teto hórrido,
E portas de tresdobro três, três dobras
De bronze, três de ferro, de diamante
Três, sem rombo, em empas espirais
De fogo por gastar. E portentosas
Formas de ambos os lados as velavam
Uma, mulher até a cinta, grácil,
Porém era no mais grosseira, escâmea,
Convoluta, vultosa, serpe armada
Com cúspide mortal; cingido ao ventre,
Um ninho de infernais mastins ladrando
Com suas cavernais goelas de Cébero
Tetro repique davam; mas, reptantes,
Se estranhos ecos soassem, regressavam
À casota do ventre a uivar
No seio cego.²⁷³

Agora, sobre a Morte:

²⁷²Pecado, por ser filha de Satã, em *Paraíso Perdido* é colocada como nome próprio de personagem, feminino. A fim de afastar qualquer estranhamento ao leitor mediante o termo, a explicação fornecida por Daniel Jonas auxilia nesse sentido: “No seu “Ensaio sobre as guerras civis de França... e também sobre a poesia épica das nações europeias desde Homero a Milton”, de 1727, Voltaire discutia a ficção desta gravidez incestuosa, notando a sua dificuldade perante a sexualização de “pecado”, masculino para as demais línguas. Aqui será, como no texto de Milton, enquanto nome próprio de personagem, feminino. Digamos que, para efeitos de verossimilhança, Pecado será nome tão feminino quanto, por exemplo, Leto, a mãe de Apolo e Ártemis, Considerei esta opção preferível a recursos mais barrocos que apenas servissem para socorrer a amizade sonora. Um desses recursos seria, por exemplo, chamar-lhe Hamartia. Da mesma forma, Morte passará de nome feminino para nome próprio masculino, assim como Marte é masculino. A estranheza não será demasiada se tivermos em consideração a variada iconografia que a representa masculina, quer na figura do anjo da morte ou do esqueleto da dança da morte. Quanto à suspensão de artigos para os dois, exige-a a mesma concordância da personagem”. Ver: JONAS, Daniel. Notas de rodapé. In: MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, p. 165.

²⁷³[“[...] at last appear / Hell bounds high reaching to the horrid roof, / And thrice threefold the gates; three folds were brass, / Three iron, three of adamantine rock, / Impenetrable, impaled with circling fire, / Yet unconsumed. Before the gates there sat / On either side a formidable shape; / The one seemed Woman to the waist, and fair, / But ended foul in many a scaly fold / Voluminous and vast, a serpent armed / With mortal sting: about her middle round / A cry of hell hounds never ceasing barked / With wide Cerberean mouths full loud, and rung / A hideous peal: yet, when they list, would creep, / If aught disturbed their noise, into her womb, / And kennel there, yet there still barked and howled / Within unseen”]. MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, pp. 150 – 151 / 154 – 155.

[...] e, em vulto,
Com arengas e ameaças, decuplou
Medonho e deforme.
[...] Ambos visavam o alvo, e as mãos frias
Tinham um golpe só, e com um cenho
Permutado, qual nuvem que com nuvem,
Negras, da artilharia dos céus cheias,
Troando sobre o Cáspio [...]²⁷⁴

Ainda em relação à gravura de número 11, nota-se a figura do Satã antropomórfico ao centro, além de alguns demônios sobrevoando-o; ao seu lado direito, encontra-se Pecado e ao esquerdo, a Morte. Nesse episódio, variadas tipologias ecfrásicas são encontradas: *prosopa*, ao descrever detalhadamente as características físicas do Pecado, da Morte e também ao mencionar Cérbero, o cão de três cabeças; *topoi*, quando há a menção sobre o Cáspio e *tropoi* quando remete à “[...] serpente armada com cúspide mortal”. Temos, novamente, mais um exemplo da visibilidade produzida pela écfrase e manifestada pelo *ut pictura poesis* a partir de uma construção engenhosa e a construção de uma narrativa visual pela gravura de Medina.

Nesse sentido, mais um episódio²⁷⁵ envolvendo os três personagens chama a atenção: a descrição detalhada da relação incestuosa de Satã com sua filha Pecado. Apesar de Medina não ter representado essa passagem de *Paraíso Perdido*, Milton apresenta-nos mais de cento e cinquenta versos sobre esse momento e traz aos nossos olhos mais esse episódio a partir da vivacidade (*enargeia*) e da clareza (*saphenéia*) características do recurso ecfrásico. Além disso, as tipologias *prosopa* e *pragmata* também são utilizadas, algo que pode ser notado nos seguintes versos:

Absorta estava

²⁷⁴[“[...] and in shape / So speaking and so threatening, grew tenfold / More dreadful and deform [...] / Levelled his deadly aim; their fatal hands / No second stroke intend, and such a frown / Each cast at the other, as when two black clouds / With heaven’s artillery fraught, come rattling on / Over the Caspian [...]”]. Idem, ibidem, pp. 160 – 161.

²⁷⁵Satã teria praticado incesto com sua filha, o Pecado, concebendo o seu filho (e ao mesmo tempo, neto) Morte. O pecado e a Morte são os guardiões dos portões do Inferno. “Conhecida a transgressão do homem, os anjos de guarda abandonaram o Paraíso e regressaram ao Céu para prestarem contas da sua vigília; [...] Pecado e Morte, até então sentados à porta do Inferno, intuem o sucesso de Satanás no mundo novo, e o pecado que nele entrou pelo homem, e resolvem não mais permanecer confinados ao inferno mas sair também ao encontro de Satanás, seu pai, até o lugar do homem. Para facilitar a passagem e a comunicação entre inferno e o mundo novo, pavimentam uma ampla ponte sobre o caos, de acordo com o caminho que Satanás escolhera. Depois, a caminho da terra, encontram-no no ufano dos seus sucessos a caminho do inferno; a congratulação mútua”. [“Man’s transgression known, the guardian angels forsake Paradise, and return up to heaven to approve their vigilance [...] Sin and Death sitting till then at the gates of hell, by wondrous sympathy feeling the success of Satan in this new world, and the sin by man there committed, resolve to sit no longer confined in hell, but to follow Satan their sire up to the place of man: to make the way easier from hell to this world to and fro, they pave a broad Highway or bridge over chaos, according to the track that Satan first made; then preparing for Earth, they meet him proud of his success returning to hell; their mutual gratulation”]. MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Argumento (Livro X). Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016, pp. 672-673.

Só, mas por pouco foi, ‘té que o meu ventre
 Prenhe de ti, e então exagerado
 Sentiu pontapés, vascas assombrosas.
 Por fim, a torpe raça que aqui vês,
 Casta tua, rompeu caminho à força
 Pelas minhas entranhas, que com dores
 E medo distorcidas novas formas
 Me deram aos quadris. Investiu mais
 Meu ínsito rival, brandindo o dardo
 Do massacre: fugi e gritei ‘Morte’;
 Fugi, mas insisti (mais quente), julgo,
 De cio que de sanha) e ligeiro
 Me subjugou a mãe já quebrantada,
 E em abafos membrudos e ordinários,
 Geminando comigo, pôs no estupro
 Estes monstros de choro sem consolo
 Que me cercam, gerados hora a hora
 E hora a hora nascidos, pr’a lamento
 Meu sem fim, pois se querem vão ao ventre
 Que os nutriu e bravejam e corroem-me
 As entranhas, repasto seu, e fora
 De novo com consciência má me ralam,
 Que repouso ou descanso não encontro,
 Ante meus olhos senta-se oposto
 Filho e rival, vil Morte, que os atíça,
 E a mim mãe de bom grado tragaria
 Por escassez de presa, não soubesse
 Que o seu fim segue o meu, e que é forçoso
 Que eu prove parte pior, e o seu veneno
 Quando tiver que ser; assim foi dito.²⁷⁶

A partir da leitura dos versos acima, temos então a “(...) manifestação ficcional de um afeto por meio de recursos técnicos”²⁷⁷ característica das descrições esfrásicas manifestadas pelo *ut pictura poesis*, em união à narrativa visual que as gravuras de Medina nos oferecem. Assim, outros dois episódios presentes em *Paraíso Perdido* e figurados pelo pintor belga

²⁷⁶“*Pensive here I sat / Alone, but long I sat not, till my womb / Pregnant by thee, and now excessive grown / Prodigious motion felt and rueful throes. / At last this odious offspring whom thou seest / Thine own begotten, breaking violent way, / Tore through my entrails, that with fear and pain / Distorted, all my nether shape thus grew / Transformed: but he my inbred enemy / Forth issued, brandishing his fatal dart / Made to destroy: I fled, and cried out Death; / Hell trembled at the hideous name, and sighed / From all her caves, and back resounded Death; / I fled, but he pursued (though more, it seems, / Inflamed with lust than rage) / and swifter far, / Me overtook his mother all dismayed, / And in embraces forcible and foul / Engendering with me, of that rape begot / These yelling monsters that with ceaseless cry / Surround me, as thou sawst, hourly conceived / And hourly born, with sorrow infinite / To me, for when they lis into the womb / That bred them they return, and howl and gnaw / My bowels, their repast; then bursting forth / Afresh with conscious terrors vex me round, / That rest or intermission none I find. / Before mine eyes in opposition sits / Grim Death my son and foe, who sets them on, / And me his parente would full soon devour /*

For want of other prey, but that he knows that I / Should prove a bitter morsel, and his bane, / Whenever that shall be; so fate pronounced”. MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016, pp. 164-167 (vv. 777-809).

²⁷⁷MORGANTI, Bianca. A morte de Lacoonte e o Gigante Adamastor: a éfrase em Virgílio e Camões. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, n° 1, Junho de 2008, Brasil, p. 1.

podem ser analisados nesse sentido: a queda de Adão e Eva do Paraíso e suas consequentes expulsões

Figura 17



The Fall (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

Figura 18



The Expulsion (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

Na gravura 17, *The Fall*, podemos visualizar uma sequência que evidencia o desenrolar das atitudes tomadas por Adão e Eva e suas consequências. Ao fundo, temos Eva conversando com Adão; após, a mesma mordendo a maçã, o “fruto proibido”, devido à tentação provocada pela serpente, seguido de uma discussão entre o casal em virtude desse acontecimento e, em primeiro plano, um Satanás antropomórfico após ter-se revelado e também sua versão em forma de serpente ao lado; no cenário, uma tempestade parece ocorrer ao fundo, provavelmente como consequência da ira de Deus pelo pecado cometido²⁷⁸. Assim, engenhosamente Milton descreveu tal episódio no Livro IX:

²⁷⁸“Após ter circundado a Terra, Satanás, com astúcia pensada, regressa, qual neblina de noite ao Paraíso, entrando na Serpente durante o seu sono [...] A Serpente acha-a só. A sua aproximação sutil, primeiro em admiração sutil, primeiro em admiração, depois em discurso lisonjeiro, no qual exalta Eva acima de todas as outras criaturas. Eva, admirada ao ouvir uma serpente falar, pergunta-lhe como conseguiu chegar à fala humana

[...] Que me impede
 De o colher, e ambos nutrir, mente e corpo?
 Dizendo isto, estendendo a mão precipite
 Em hora má, colheu-o e o comeu.
 Sentiu o chão a ferida, e a natura
 Do trono suspirando gemeu toda,
 Que tudo se perdera. Voltou esquiva
 Ao bosque a serpe má, e bem podia,
 Que entregue Eva ao sabor, de nada mais
 Fez caso, tal deleite experimentou
 Sem paralelo em fruto, verdadeiro
 Ou ficcionado, cheia de promessas
 De saber, sem deus fora do horizonte.
 Voraz ingurgitou-o sem empates,
 Não sabendo comer a morte. Farta
 Por fim, e como ébria alegrote,
 E jucunda a si própria confessou.
 [...] Tapados já, crendo à vergonha
 Vedar partes, porém sem paz de espírito,
 Sentando-se choraram, a essas bategas
 Dos olhos ventos fortes convocaram
 Dentro, paixões em bulha, rancor, ódio,
 Apreensão, suspeição, discórdia, que ásperos
 Os fustigavam, calma região que era,
 Cheia de paz, agora turbulenta.²⁷⁹

Podemos observar nos versos acima as tipologias *prosopa*, com a descrição dos personagens da serpente e também de Eva; *topoi*, a partir da descrição sobre Paraíso, “[...]”

e ao entendimento; a Serpente responde-lhe que a prova de um fruto de uma determinada árvore do jardim lhe deu fala e razão, até então ignorante das duas: Eva pede-lhe que a leve até essa árvore, e constata que é a árvore do conhecimento proibida. A Serpente, mais ousada, com argumentação artilosa convence-a enfim a comer [...] Adão não sem espanto percebe que Eva caíra, e [...] atenuando assim a transgressão, come também do fruto: os efeitos neles; [...] depois entram em desavenças e acusações mútuas”. [“*Satan having compassed the Earth, with mediated guile returns as a mist by night into Paradise, enters into serpente sleeping [...] the serpente finds her alone; his subtle approach, first gazing, then speaking, with much flattery extolling Eve above all other creatures. Eve wondering to hear the serpente speak, asks how he attained to human speech and such understanding not till now; the serpente answers, that by tasting of a certain tree in the Garden he attained both to speech and reason, till the void of both: Eve requires him to bring her to that tree, and finds it to be the tree of knowledge forbidden: the serpente now grown bolder, with many wiles and arguments induces her at length to eat [...] Adam at first amazed, but perceiving her lost [...] and extenuating the trespass eats also of the fruit: the effects thereof in them both [...] then fall to variance and accusation o fone another*”]. MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Argumento. Tradução-, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016, pp. 580-581.

²⁷⁹ “[...] *what hinders then / To reach, and feed at once both body and mind? / So saying, her rash hand in evil hour / Forth reaching to the fruit, she plucked, she ate: / Earth felt the wound, and nature from her seat / Sighing through all her works gave signs of woe, / That all was lost. Back to the ticket slunk / The guilty serpente, and well might, for Eve / Intent now wholly on her taste, naught else / Regarded, such delight till then, as seemes, / In fruit she never tasted, whether true / Or fancied so, through expectation high / Of knowledge, nor was godhead from her thought. / Greedily she engorded without restraint, / And knew not eating death: satiate at length, / And heightened as with wine, jocund and boon, / Thus to herself she pleasingly began [...] Thus fenced, and as they thought, their shame in part / Covered, but not at rest or ease of mind, / They sat them down to weep, nor only tears / Rained at their eyes, but high winds worse within / Began to rise, high passions, anger, hate, / Mistrust, suspicion, discord, and shook sore / Their inward state of mind, calm region once / And full of peace, now tossed and turbulent*”. Idem, *ibidem*, pp. 640-41 / 664-65.

calma região que era / Cheia de paz, agora turbulenta” e também uma de forma mista entre *chronoi* e *prosopa*, onde há a circunstância temporal e a do modo como os personagens estão sendo descritos naquele momento em: “*Dos olhos ventos fortes convocaram / Dentro, paixões em bulha, rancor, ódio, / Apreensão, suspeição, discórdia [...]*”. Dessa forma, temos novamente a descrição minuciosa de Milton que quase nos proporciona uma visualização do conteúdo a partir *sapheneia* e da *enargeia* e das tipologias efrásicas. Medina, por sua vez, traz a narrativa visual desse episódio, ou seja, convém recordar que não estamos falando da ideia de pintura plasticamente, mas sim da forma como esse processo mimético ocorre. Nesse sentido, de acordo com Hansen,

[...] para ler a *ekphrasis* retoricamente, é útil observar que nos textos gregos o verbo *graphein* significa tanto escrever quanto pintar, assim como o substantivo *graphé* significa escrita e pintura. A equivalência de escrita e pintura no grego *graphein* permite propor não a identidade da poesia e da pintura, por exemplo, mas a homologia dos procedimentos miméticos aplicados a uma e outra. Assim, quando se lê uma *ekphrasis* como “descrição de pintura”, deve-se antes de tudo observar que, na efetuação visualizadora da pintura ausente, efetivamente nada existe – em termos lingüísticos e gramaticais – de propriamente plástico ou pictórico. O significante e o significado de termos visualizantes como “vermelho” ou “redondo” não são, obviamente, vermelhos ou redondos. A *ekphrasis* é uma arte mimética e, para lê-la segundo o seu modo de operar antigo, devem-se considerar os modos retóricos prescritos para que o discurso mimetize em sua invenção e elocução os procedimentos miméticos considerados próprios da invenção e da elocução da pintura. Para isso, deve-se descartar a oposição romântica “forma/contéudo”, que a instituição retórica não conhece, e observar os preceitos epidíticos da *ekphrasis*.²⁸⁰

Ou seja, as análises que estão sendo feitas partem das descrições de Milton e a pintura de Medina vem como uma “narrativa visual” nesse sentido; além disso, a escolha pelo referido pintor diz respeito também ao fato de que ele exerceu sua função artística no século XVII, quando os procedimentos miméticos eram correntes e habituais. Por isso, o que nos interessa é perceber como, a partir do recurso da éfrase manifestado pelo *ut pictura poesis* os versos de Milton se tornam quase visíveis e Medina evidencia esses detalhes em suas gravuras.

Assim, na figura 18, *The Expulsion*, temos a gravura de Adão e Eva sendo conduzidos para fora do Paraíso pelo anjo Miguel²⁸¹. Enquanto o anjo carrega em uma mão a espada,

²⁸⁰HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 71, setembro/novembro 2006, p. 91.

²⁸¹“[...] Miguel leva-os pela mão para fora do Paraíso, com a espada flamejante brandindo em círculos atrás deles e os querubins tomando os seus postos de guarda do lugar”. [“[...] *Michael in either hand leads them out of Paradise, the fiery sword waving behind them, and the cherubim taking their stations to guard the place*”]. Idem, *ibidem*, pp. 828-29.

coloca a outra sob o ombro de Adão como uma forma de consolo pela expulsão sofrida²⁸²; este último chora enquanto Eva olha para cima; acima deles, os querubins guardiões dos portões do Paraíso observam suas saídas dali; no canto superior esquerdo, há a inscrição “Book XII”. Assim como nas demais gravuras analisadas, a relação entre *Paraíso Perdido* e a gravura de Medina também ilustra uma passagem da obra miltoniana:

[...] P’lo que tomou em cada mão com pressa?
O anjo os pais passeiros, e ao portão
Do oriente os dirigiu e escarpa abaixo
Até ao baixo chão. Depois deixou-os,
P’ra trás olhando viram o levante
Do Paraíso, lar feliz de há pouco,
Varrendo-o o gládio ígneo, e apinhada
A porta com terríveis faces e armas.
Verteram naturais algumas lágrimas
Logo enxugadas. Era à frente o mundo,
Onde escolher seu lar, e a providência:
Mão na mão com pés tímidos e errantes
P’lo Éden solitário curso ousaram.²⁸³

Nos versos acima tem-se as tipologias *prosopa*, com as descrições que caracterizam Adão e Eva e evidenciam o sentimento de ambos com suas expulsões, como em “[...] *Verteram naturais algumas lágrimas / Logo enxugadas / [...] Mão na mão com pés tímidos e errantes*” e também *topoi*, referente ao Paraíso, o “[...] *lar feliz de há pouco*”. Evidente que os versos apresentados não foram escolhidos por acaso: os mesmos contemplam as funções básicas da retórica em suas fontes de argumentos (*mouere, docere, delectare*)²⁸⁴.

²⁸²Em *Gênesis* (19, 15-17), o anjo guia a família de Ló: “Ao amanhecer, os anjos instavam com Ló, dizendo: “Levanta-te, toma tua mulher e tuas duas filhas que estão em tua casa, para que não pereças também no castigo da cidade”. / E, como ele demorasse, aqueles homens tomaram pela mão a ele, a sua mulher e as suas duas filhas, porque o Senhor queria salvá-los, e o levaram para fora da cidade. / Quando já estavam fora, um dos anjos disse-lhe: “Salva-te, se queres conservar a tua vida. Não olhes para trás, e não te detenhas em parte alguma da planície; mas fuge para a montanha senão perecerás”. [*cumque esset mane cogeant eum angeli dicentes surge et tolle uxorem tuam et duas filias quas habes ne et tu pariter pereas in scelere civitatis / dissimulante illo adprehenderunt manum ejus et manum uxoris ac duarum filiarum ejus eo quod parceret Dominus illi / et eduxerunt eum posueruntque extra civitatem ibi locutus est ad eum salva animam tuam noli respicere post tergum nec stes in omni circa regione sed in monte salvum te fac ne et tu simul pereas*]. Ver: *Gênesis* (19, 15-17). In: Antigo Testamento. *Bíblia Católica Online*, 2020. Disponível em <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/genesis/19/> Acesso em 11/11/21.

²⁸³“*In either hand the hastening angel caught / Our lingering parentes, and to the eastern gate / Led them direct, and down the cliff as fast / To the subjected plain; then disappeared. / They looking back, all the eastern side beheld / Of Paradise, so late their happy seat, / Waved over by that flaming brand, the gate / With dreadful faces thronged and fiery arms: / Some natural tears they dropped, but wiped them soon; / The world was all before them, where to choose / Their place of rest, and providence their guide: / They hand in hand with wandering steps and slow, / Through Eden took their solitariness way.*” Idem, *ibidem*, pp. 876-77.

²⁸⁴ Ver: RODOLPHO, Melina. *Êcfrase e Evidência nas letras latinas: Doutrina e Práxis*. São Paulo: Humanitas, 2012, p. 3.

Além disso, a escolha pela análise dessas gravuras específicas e não de outras produzidas²⁸⁵ por Medina justifica-se, para além do momento histórico que o pintor e Milton compartilham e da quantidade de tipologias ecfrásicas que podem ser observadas em cada verso em união às narrativas visuais proporcionadas pelas gravuras, pelo fato de que são apresentadas duas quedas ao longo da obra miltoniana: a de Lúcifer e a da humanidade a partir da expulsão de Adão e Eva do Paraíso, e a sequência das imagens escolhidas contam também essa ordem de acontecimentos, que se inicia com Satã reanimando os outros anjos caídos seguido por seu encontro com a Morte e o Pecado, Eva cedendo à tentação e então o desfecho com ambos sendo expulsos. Temos assim a ordem das gravuras escolhida também como forma de evidenciar como as duas quedas compartilham do mesmo princípio causal das expulsões como consequências das atitudes tomadas a partir do livre-arbítrio de cada um em mais uma manifestação ecfrásica a partir do *ut pictura poesis* horaciano.

²⁸⁵Todas as gravuras que ilustram *Paraíso Perdido* atribuídas a Medina encontram-se no *Anexo de gravuras feitas por John Baptiste Medina para a quarta edição de Paraíso Perdido (1688)*, ao final do trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desejo de prosseguir em relação à minha pesquisa anterior com a *Divina Comédia* como fonte principal de estudo a partir da abordagem retórico-poética já era manifesto, restava optar por qual caminho a análise seria feita: pelo Inferno? pelo Purgatório? ou então seria interessante trabalhar com aquilo que o Paraíso dantesco nos oferece? Por fim, a decisão de dar continuidade aos estudos da figura do Diabo foi a escolhida. Apesar das infinitas possibilidades que a pesquisa em torno da figuração diabólica pode proporcionar, surgiu a ideia de trabalhar a partir do viés comparativo com outra obra gigantesca do século XVII, *Paraíso Perdido*, de John Milton. A ideia inicial (concretizada ao longo do trabalho) era a de estabelecer comparações entre o Diabo dantesco e o Satã miltoniano, porém ao trabalhar a historicidade dessas personagens, o receio era o de como fazer isso sem, de fato, cometer algum tipo de anacronismo. Ou seja, os objetivos estabelecidos não se mostravam tarefa simples.

Nesse sentido, o presente trabalho concentrou-se na construção das figurações do Diabo na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri e de Satã em *Paraíso Perdido*, de John Milton. Sabendo que a produção dantesca ocorreu principalmente no século XIV e a miltoniana no século XVII, poderia se estabelecer um problema anacrônico a inviabilizar sua comparação já que a diferença temporal entre ambos existe e engloba diferenças culturais, políticas, sociais e econômicas. Entretanto, o exercício de comparação desenvolvido partiu daquilo de mais fundamental compartilhado por eles: a tradição da Instituição Retórica.

Para isso, o caminho escolhido foi o do estudo da éfrase da figuração demoníaca principalmente a partir das descrições feitas por cada um dos poetas que passa, necessariamente, pelo topos do *ut pictura poesis* horaciano em sua manifestação. Nesse sentido, o trabalho com a historicidade da construção dessa figura e da concepção infernal mostrou-se indispensável, já que as concepções acerca da religião, do poder, da política etc se modificam a cada período histórico e o recorte da pesquisa dedicado ao protagonismo da Igreja Católica na Idade Média, bem como do Protestantismo no século XVII procurou evidenciar tal protagonismo para essas construções.

As representações artísticas apresentadas principalmente no último capítulo são parte essencial na constituição do imaginário de cada recorte proposto, por isso buscou-se trazer gravuras, pinturas e desenhos produzidos antes e depois das obras analisadas entre os séculos XII/XV e XVII para trabalhar o estatuto da pintura nesses períodos então compreender as

relações entre as produções pictóricas e o imaginário, nesse sentido, dois nomes mostraram-se essenciais: Botticelli para a *Divina Comédia* e Medina para *Paraíso Perdido*. Como estamos falando da longa duração da Instituição Retórica, evidente que as representações imagéticas foram trabalhadas também a partir dos expedientes retórico-poéticos, ou seja, como narrativas visuais que retomam tópicos e lugares comuns, conferindo visibilidade à descrição já manifestada pelo *ut pictura poesis* nas obras dantesca e miltoniana em um deslocamento do abstrato ao pictórico.

REFERÊNCIAS

Fontes

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins (9ª edição). Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019.

_____. *A Divina Comédia*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro (Edição bilíngue: italiano/português). São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *A Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller, apresentação de João Adolfo Hansen e Notas à Comédia de Botticelli de Henrique P. Xavier. Campinas: Ateliê Editorial, 2012.

_____. *Inferno*. Tradução de BRITO, Emanuel F. de; DIAS, Mauricio Santana; HEISE, Pedro Falleiros. São Paulo: Companhia das Letras (1ª edição), Dez. 2021.

_____. *Vida Nova*. Tradução de Carlos Eduardo Soveral. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus (Dei Civitate Dei)*. Petrópolis: Vozes, 1990.

_____. *O livre-arbítrio*. Tradução, organização, introdução e notas Nair de Assis Oliveira e revisão de Honório Dalbosco. São Paulo: Paulus, 1995.

ARISTÓTELES. *De anima* – Livros I-III. Lucas Angioni (tradução) In: *Textos Didáticos*, IFCH/ UNICAMP, n. 38, 2002.

_____. *Obras Completas de Aristóteles. Retórica*. António Pedro Mesquita (coordenação). Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e notas de Manuel Odorico Mendes, 3ª ed., Atena: São Paulo, 2009.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

King James Bible (1611). Disponível em <https://www.bkjfiel.com.br/biblia/joo/11>

MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Iba Mendes: São Paulo, 2017.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes, 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016.

Bibliografia

ABREU, Vanessa do Carmo. Ressignificação das estruturas da poesia épica em *Paradise Lost*: o contexto das invocações. *Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, v. 3, n. 2, p. 63-77, 2015.

ALVES, M. C. *Otelo*, a tragédia da alteridade. *Revista Investigações*, Recife, V. 32, n. 1, p. 343 – 371, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/240708>. <https://doi.org/10.51359/2175-294x.2019.240708>

ANDRADE, Solange Ramos de; COSTA, Daniel Lula. Dante Alighieri e a representação do pós-morte. *Revista Brasileira de História das Religiões*, ano VIII, n. 22, maio/agosto de 2015. <https://doi.org/10.4025/rbhranpuh.v8i22.28968>

ARMOUR, P. Dante's *contrapasso*: context and texts. In: *Society for Italian Studies*. Vol. LV. Oxford University, 2000. <https://doi.org/10.1179/007516300790557438>

AUERBACH, Eric. *Mimesis – La representación de la realidad em la literatura occidental*. Tradução de I. Villanueva e E. Imaz. México: Fondo de cultura econômica: 1996 (6ª reimpressão).

BACZKO, B. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Antropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.

BALDINI, U. (org.). Santa Maria Novella. La basilica, il convento, i chiostru monumentali. Florença: Nardini, 1981, pp. 13-14.

BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal - Do ano 1000 à colonização da América*. São Paulo: Editora Globo: 2011.

BASCHET, Jérôme. Diabo. In: LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, vol. I, São Paulo: EDUSC, 2002.

BERNABÉ, Alberto. What is a katábasis? The Descent into the Netherworld in Greece and the Ancient Near East. *Les Études Classiques*, p. 83, 2015.

BLOOM, Harold. John Milton e o Paraíso Perdido (Introdução). In: MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016.

BRAZZAROLA, Giorgia. A vida, a sociedade, a política e a cultura nos tempos de Dante Alighieri. In: *Fragments*, Florianópolis, n. 33, 2007.

BLAKE, William. *The Notebook of William Blake: a photographic and typographic facsimile*. Edited by David V. Erdman e Donald K. Moore. Oxford: Oxford University Press, 1977.

_____. Blake: complete writings. Edited by Geoffrey Keynes. Oxford: Oxford University Press, 1966.

_____. Drawings of William Blake. Edited by Geoffrey Keynes. New York: Dover Publications, 1970.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Grécia e Mesopotâmia: o mundo dos mortos, o rio e o barqueiro. In: FELIPE, Cleber V. do Amaral; SILVA, Frederico de Souza (orgs.). *O mundo dos mortos e suas representações*. REVEC (UFS), | v. 7 | n. 18 | Jan. Jun./2021 | pp. 23-36. <https://doi.org/10.32748/revec.v7i18.15980>

BRITO, Emanuel França de. *A insaciável sede de saber na Comédia de Dante – Algumas relações com a incontinência aristotélica*. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP. São Paulo: 2010.

BROADBENT, J. B. Milton's Hell. *The Johns Hopkins University Press*, ELH, v. 21, n. 3, 1954. <https://doi.org/10.2307/2871961>

_____. Milton's Rhetoric. The University of Chicago Press (Modern Philology, Vol. 56, No. 4, Chicago: 1959, pp. 224-242.

BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekund et al., prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevcenko. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BUCKHARDT, Jacob. Weltgeschichtliche Betrachtungem. In: *Reflexões sobre a história*, trad. Leo Gilson Ribeiro, Rio de Janeiro, Zahar, 1961, p. 97.

BUTLER, George F. Giants and Fallen Angels in Dante and Milton: The Commedia and the Gigantomachy in Paradise Lost. *Modern Philology*, vol. 95, nº 3. The University of Chicago: Chicago, 1996. <https://doi.org/10.1086/mp.95.3.438881>

BUTTNER, Manfred. El significado de la reforma para la nueva orientacion de la geografia en la alemania luterana. *Geocrítica*. Barcelona, año III, n. 12, s/n, nov. 1977. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/geo12.htm> Acesso em 23/04/2021.

CALDWELL, William. The Doctrine of Satan: I. In the Old Testament. he University of Chicago Press. Chicago: 1913, Vol. 41, No. 1, pp. 29-33. <https://doi.org/10.1086/474684>

CARDINALE, P. Satan as Aeneas: An Allusion to Virgil in Paradise Lost. *Notes and Queries*, n. 248, Jun/2003. <https://doi.org/10.1093/nq/500183>

CARDOSO, Ricardo. A ambiguidade como princípio retórico em Shakespeare – *Muito Barulho por Nada* (c. 1598) e *Otelo* (c. 1604): estudos de caso. Letras, Santa Maria, Especial 2020. <https://doi.org/10.5902/2176148556900>

CARDOSO, Zelia de Almeida. O mundo das sombras na poesia latina. *Classica*. São Paulo, v. 1, n. 1, 1988. <https://doi.org/10.24277/classica.v1i1.649>

CAVALCANTE, Acilon H. B. Dante Alighieri: O Inferno e Florença. *Urbana*, v. 4, n. 4, p. 188-212, 2012. <https://doi.org/10.20396/urbana.v4i1.8635157>

CERQUEIRA, Ana Luiza Sanches. Muito além de uma História do Diabo. *Itinerários*, Araraquara, n. 23, 2005.

COSTA, Daniel Lula. A Divina Comédia Como Documento Histórico. *Anais do V Congresso Internacional de História*. Maringá: UEM, 2011

COSTA, Daniel Lula; ANDRADE, Solange Ramos de. Dante Alighieri e a representação do pós-morte. In: *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano VIII, n. 22, Maio/Agosto de 2015.

COSTA, R. *Olhando para as estrelas, a fronteira imaginária final: Astronomia e Astrologia na Idade Média e a visão medieval de cosmo*. Dimensões – Revista de História da UFES. Dossiê Territórios, espaços e fronteiras. Vitória: UFES, Centro de Ciências Humanas e Naturais, EDUFES, 2002.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina* (2ª edição). Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DAMASCENO, João. Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas. In: *A pintura: textos essenciais*, LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.), Editora 34, vol. 2, 1ª edição. São Paulo: 2018.

DELUMEAU, Jean. História do medo no Ocidente: uma cidade sitiada. Tradução Maria Lucia Machado. Brasil: Companhia de Bolso, 1989.

DILTHEY, W. *Literatura y Metodolo*. Tradução de Emilio Uranga e Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

DOLCE, Lodovico. “Dialogo Della Pittura intitolato L’Aretino”. In: BAROCCHI, Paola (Org.) *Trattati D’Arte del Cinquecento – Fra Manierismo e Controriforma*. Vol. I, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1960.

D’ONOFRIO, S. *Pequena Enciclopédia da Cultura Ocidental: o saber indispensável, os mitos eternos*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

DRYDEN, John. *The State of Innocence: And Fall of Man*. An Opera (English Edition). UK: Stage Door, 2016.

DUBY, Georges. Et alii. *História artística da Europa*. A Idade Média, Tomo I (trad. Mário Correia). São Paulo: Paz e Terra, 1997.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e metodologia*. Lisboa: Presença, 1982.

ECO, Umberto. O Apocalipse, o inferno e o diabo. In: *História da Feiura*, 4ª ed., São Paulo: Editora Record, 2015.

EMPSON, W. Milton’s God. PMLA, Jan., 1978, Vol. 93, No. 1 (Jan., 1978).
<https://doi.org/10.2307/461825>

FANTIN, Maria Célia Martirani Bernardi. Pier Della Vigna x Catão de Útica: dois suicidas da Divina Comédia dantesca. *Criação & Crítica*, n. 23, 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v23i23p15-27>

FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *Itinerários da conquista: uma travessia por mares de papel e tinta (Portugal, séculos XVI, XVII e XVIII)*. Tese de Doutorado, Unicamp, Campinas: 2010.

_____. Apresentação. In: *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, Uberlândia, v. 31, n. 2, jul./dez. 2018.

_____. A poesia épica e a experiência trágica: o naufrágio de Sepúlveda. *Artcultura*, Uberlândia, v. 21, n. 38, jan./jun. 2019.

FERNANDES, Caroline Coelho. O Iconoclasmo Bizantino: problemas e perspectivas. *Revista Mundo Antigo: Ano IV*, v. 4, n. 08, dezembro/2015. Disponível em <http://www.nehmaat.uff.br/revista/2015-2/artigo05-2015-2.pdf>

FERNANDES, FS. O Satã de John Milton. In: MAGALHÃES, ACM., et al., orgs. *O demoníaco na literatura*. Campina Grande: EDUEPB, 2012. <https://doi.org/10.7476/9788578791889.0009>

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Dante Alighieri: o poeta do absoluto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FRYE, Northrop. *Five essays on Milton's epics*. Routledge & Kegan Paul, London: 1966.

GARELLI, Paul; NIKIPROWETZKY, Valentin. *O Oriente Próximo Asiático: Impérios Mesopotâmicos, Israel*. São Paulo: Liv. Pioneira Ed.: Ed. Da USP, 1982.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques; MOTA, Thiago Eustáquio Araújo. *Do Tártaro aos Vergéis Elíseos: a Jornada do Descensus, os Exempla e os Espaços do Averno na Eneida de Virgílio*. *MNEME*, 12 (30), jul./dez. 2011.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. [S.l: s.n.], 1986.

_____. A máquina do mundo. In: NOVAES, A. (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.) *Épicos: Prosopopeia / O Uruguai / Caramuru / Vila Rica / Confederação dos Tamoios / I Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 71, setembro/novembro 2006.

HUIZINGA, Johan. Comoção religiosa e fantasia religiosa. In: *O Outono da Idade Média* (4ª reimpressão). São Paulo: Cosacnaify, 2015.

JONAS, Daniel. Sobre o ilustrador. In: MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução, posfácio

e notas de Daniel Jonas (edição bilíngue: inglês/português), 2ª edição. São Paulo: Editora 34.

WHITE JR. Robert B. Milton's Allegory of Sin and Death: A Comment on Backgrounds. The University of Chicago Press. Chicago: 1973, Vol. 70, No. 4, pp. 337-341.
<https://doi.org/10.1086/390429>

KELLY, Henry Ansgar. *Satã: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2008.

LE GOFF, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2011.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, vol. I, São Paulo: EDUSC, 2002.

_____. Uma civilização toma corpo (Inferno, Purgatório e Paraíso). In: *Em busca da Idade Média*. Tradução de Marcos de Castro, 6ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

LEWALSKI, Barbara Kiefer. Genre. In: *Corns*, Thomas N. (ed.). A Companion to Milton. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2003.

_____. *The life of John Milton: a biography*. Blackwell publishing: New Jersey, 2003 (2º ed.).

LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli. O Diabo na arte e no imaginário medieval. In: *O demoníaco na literatura*. MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli; LEOPOLDO, Rafael Novaresi (orgs.). Campina Grande: EDUEPB, 2012.
<https://doi.org/10.7476/9788578791889>

MALERBA, Letícia Simões. *Ut pictura poesis: Dante Alighieri, Sandro Botticelli e as figurações do Diabo*. Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (INHIS/UFU). Uberlândia: 2019.

MALTZAHN, Nicholas Von. The First Reception of Paradise Lost (1667). Oxford University Press. Reino Unido: 1996, Vol. 47, No. 188, pp. 479-499.
<https://doi.org/10.1093/res/XLVII.188.479>

MARTINDALE, Charles. *Milton and the Transformation of Ancient Epic*. Bristol Classical Press, 2002.

_____. Milton and the Homeric Simile. Duke University Press on behalf of the University of Oregon. Oregon: 1981, Vol. 33, No. 3, pp. 224- 238.

MARTINS, Cristiano. Notas de rodapé. In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. Tradução, notas e comentários de Cristiano Martins. 9. ed. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019

MENDONÇA, Débora Barbam. *Botticelli – Pintura e Teoria*. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, 2012.

MENDE, Guillaume Durand de. Representações da imagem de Cristo e das figuras bíblicas.

In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, vol. 9, 1ª edição, 2018.

MOORE, C. A. The Conclusion of Paradise Lost. PMLA: 1921, Vol. 36, No. 1, pp. 1-34.
<https://doi.org/10.2307/457261>

MORGANTI, Bianca. A morte de Lacoonte e o Gigante Adamastor: a écfrase em Virgílio e Camões. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, n. 1, junho de 2008.
<https://doi.org/10.17851/1983-3636.1.0.45-58>

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo – séculos XII – XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2002.

OLIVEIRA, Ana Claudia de Souza de. *Tessituras bíblicas nas quatro grandes tragédias de Shakespeare*. Dissertação de Mestrado (UNIANDRADE). Curitiba, 2016.

NASCIMENTO, Juarez Pedro do. Quem é satã no Livro de Jó. *Teologia e Espiritualidade*, v. 4, n. 7, 2017.

OLIVEIRA, Paulo W. A. de. Aproximações entre geografia e religião: contribuição aos estudos em geografia da religião. *Geosaberes*, Fortaleza, v. 10, n. 21, maio/ago. 2019.
<https://doi.org/10.26895/geosaberes.v10i21.725>

_____. *Ser-tão romeiro: a memória hierofânica do catolicismo popular sertanejo e sua espacialização em Juazeiro do Norte – CE*. Tese de Doutorado em Geografia (PPGeo). Goiânia: UFG, 2019.

PAOLUCCI, Anne. Dante's Satan and Milton's "Byronic Hero". *Italica*, v. 41, n. 2, jun. 1964.
<https://doi.org/10.1632/457078>

PECK, H. W. The Theme of Paradise Lost. PMLA, 1914, Vol. 29, No. 2, pp. 256-269.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefocauld, Gonzaga, Silva Avarenga e Bocage*. São Paulo: EDUSP, 2001.

PEIXOTO, Raul Vitor Rodrigues. *As interações de uma tradição apocalíptica nas literaturas zoroastristas e judaica: um estudo comparado da temática do ordálio universal na Yasna capítulo 51, Grande Bundahishn capítulo 34 e livro etiópico de Enoch capítulo 67*. Tese de Doutorado em História, Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília (ICH-UNB). Brasília: 2017.

POPE, Alexander. *The Dunciad*, in John Butt (ed.), *The Poems of Alexander Pope: A One-Volume Edition of the Twickenham Text with Selected Annotations* (Yale University Press, 1963).

PORTELA, Manuel. *A sibila que queria morrer*. *Jornal Público*: Portugal, 18 de dez. de 1999. Disponível em <https://www.publico.pt/1999/12/18/jornal/a-sibila-que-queria-morrer-128028>. Acesso em 05/04/2021.

QUÍRICO, Tamara. *Inferno e Paradiso*. Dante, Giotto e as representações do Juízo Final na pintura Toscana do século XIV. Tese de Doutorado em História. Rio de Janeiro: UFRJ, 2019.

RABELO, Lucas Montalvão. Os mapas na Idade Média: representações das concepções

religiosas e das influências da Antiguidade Clássica. *Temporalidades*, v. 7, n. 1, jan./abr. 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

RODOLPHO, Melina. *De Physiognomonía Liber: considerações a respeito do ethos e da fisiognomonía em textos da Antiguidade Clássica*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos (FFLCH-USP). São Paulo: 2015.

_____. *Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: Doutrina e Práxis*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

_____. *Écfrase e Evidência nas letras latinas: Doutrina e Práxis*. São Paulo: Humanitas, 2012.

_____. *Écfrase e Evidência*. *Let. Cláss.*, São Paulo, v. 18, n.1, 2014. <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v18i1p94-113>

RODA, Regiane Rafaela. *Mitologia dantesca: a referência aos mitos greco-romanos da Divina Comédia pelo viés da (re)criação poética de Dante Alighieri*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. São José do Rio Preto: UNESP, 2012.

ROSSI, Aparecido Donizete. *A Nekyia em Homero e Virgílio*. XIV Congresso Internacional Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias, Universidade Federal do Pará, 29 jun. – 3 jul. de 2015 (Anais eletrônicos). Belém: UFPA, 2015. Disponível em https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455909718.pdf

SÁ, Luiz Fernando Ferreira. “O jardim todo pesquisar me cumpre”: um estudo sobre O Paraíso Perdido, de John Milton. *Revista do CESP*, v. 30, n. 44, p. 55-72, jul.-dez. 2010. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.30.44.55-72>

SANTOS, Michel Alves dos. *Junto aos Rios da Babilônia: Um estudo acerca da história de Israel no exílio*. Departamento de Teologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Rio de Janeiro: 2012. Disponível em https://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2011/Relatorios/CTCH/TEO/TEO-Michel%20Alves%20dos%20Santos.pdf Acesso em 17/05/2021. <https://doi.org/10.17771/PUCRio.ATeo.20490>

SCATOLIN, Adriano. *A Invenção no Do Orador de Cícero*. Um estudo sob a luz de Ad Familiares I, 9, 23. 308f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

SCHIO, Jordana Eccel. *O Julgamento do Diabo: análise da figura demoníaca em Nardo Di Cione e Michelangelo, entre a Peste Bubônica e o Inferno de Dante (1350 - 1550)*. *Revista Discente Ofícios de Clio*, vol. 4, nº06 | jan./jun. de 2019. Pelotas: UFSM. <https://doi.org/10.15210/clio.v4i6.16299>

SEEMANN, Jörn. *Carto-crônicas: uma viagem pelo mundo da cartografia*. 2^a.ed. Fortaleza: Expressão gráfica, 2013.

SILVA, Mateus Maciel de Oliveira. *O Poeta e o Papa: representações de Bonifácio VIII na obra de Dante Alighieri*. Monografia apresentada ao Departamento de História da Universidade de Brasília (HIS-UnB). Brasília: 2019

SINKEVISQUE, Eduardo. Usos da écfrase no gênero histórico seiscentista. *História da Historiografia*, v. 12, p. 45-62, 2013. <https://doi.org/10.15848/hh.v0i12.607>

STEIN, Arnold. *Satan: The Dramatic rôle of Evil*. PMLA, Mar., 1950, Vol. 65, No. 2 (Mar., 1950). <https://doi.org/10.2307/459465>

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

THOMPSON, Elbert. The Theme of Paradise Lost. PMLA , 1913, Vol. 28, No. 1, pp. 106-120. <https://doi.org/10.1632/456677>

VERMEERSCH, Paula Ferreira. *Considerações sobre os desenhos de Sandro Botticelli para a Divina Comédia*. Tese de Doutorado em Teoria e História Literária (Unicamp). Campinas: Unicamp, 2007.

YATES, Frances. *A Arte da Memória*. Tradução de Flavia Bancher. Campinas: Editora Unicamp (1ª ed.), 2007

ZART, Paloma C. *O etos satânico: a oratória entrecortada de um rebelde renegado*. Dissertação de Mestrado, PPGLETRAS-UFSM. Santa Maria: 2011.

Sites

APOCALIPSE. Novo Testamento: A Besta que Saiu do Mar / A Besta que Saiu da Terra. In: *Bíblia Sagrada*, Nova Versão Internacional, NVI, 2000: Biblica Inc. Disponível em <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Apocalipse%2013&version=NVI-PT>

Antigo Testamento. In: *Bíblia Católica Online*, 2020. Disponível em <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria-vs-vulgata-latina/isaias/14/> Acesso em 27/05/2021.

BITTENCOURT, José Sá. As pandemias na História. Erechim: UFFS, 2020. Disponível em <https://www.uffs.edu.br/campi/erechim/noticias/artigo-as-pandemias-na-historia> Acesso e

CEIA, Carlos. *In medias res*. E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/in-medias-res/> . Acesso em 20/04/2021.

Editora Unicamp. *Entrevista Alcir Pécora – Máquina de Gêneros*. Youtube. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=x_k4_5PFjmM . Acesso em: 25 de março 2021. 9:48.

Livro de São João, 8:44. Novo Testamento. In: *Bíblia Católica Online*, 2020. Disponível em <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria-vs-vulgata-latina/sao-joao/8/> Acesso em 17/05/21.

MICHAELIS, *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2021. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=pandem%C3%B4nio> . Acesso em 20/04/2021.

National Galleries Scotland. *Sir John Baptiste de Medina*. Disponível em <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/sir-john-baptiste-de-medina>

Paulo, II Coríntios 4. Novo Testamento. In: *Bíblia Católica Online*, 2020. Disponível em <https://www.bibliacatolica.com.br/fi/biblia-ave-maria-vs-vulgata-latina/ii-corintios/4/> Acesso em 17/05/21.

PÉCORA, Alcir. *Uma releitura dos textos antigos – Entrevista com Alcir Pécora*. [Entrevista concedida a] Luís Fernando M. Costa. Blog Editora Unicamp, Campinas, Março/2019. Disponível em <https://blogeditoradaunicamp.com/2019/03/20/uma-releitura-dos-textos-antigos-entrevista-com-alcir-pecora/>

PINHAL. *O que é um afresco?* Colégio de arquitetos. Disponível em <http://www.colegiodearquitetos.com.br/dicionario/2009/02/o-que-e-afresco/> Acesso em 20/07/2021.

_____. *O que é um mosaico?* Colégio de arquitetos. Disponível em <http://www.colegiodearquitetos.com.br/dicionario/2009/02/o-que-e-mosaico/> Acesso em 20/07/2021.

_____. *O que é retábulo?* Colégio de arquitetos. Disponível em <http://www.colegiodearquitetos.com.br/dicionario/2009/02/o-que-e-retabulo/> Acesso em 20/07/2021.

Salmos 95:5, Antigo Testamento. In: *Bíblia Católica Online*, 2020. Disponível em <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria-vs-vulgata-latina/salmos/95/> Acesso em 17/05/21.

Seminários abertos Letras UFSM. *Retórica e lugar comum*. Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EgL9QiBDGHI> . Acesso em: 29 de março. 2021. 2:02:44.

SANTO ISIDORO DE SEVILHA, In: *Arquidiocese de São Paulo*, São Paulo 2015. Disponível em <http://www.arquisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/santo-isidoro-de-sevilha> . Acesso em 22/04/2021

SÃO JOÃO DAMASCENO, In: *Arquidiocese de São Paulo*, São Paulo: 2015. Disponível em <http://www.arquisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/sao-joao-damasceno> Acesso em 08/06/2021.

APOCALIPSE, 12:7-9. In: *Bíblia Católica Online*. Disponível em <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria-vs-vulgata-latina/apocalipse/12/>

São João, 16. Novo Testamento. In: *Bíblia Católica Online*, 2020. Disponível em <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria-vs-vulgata-latina/sao-joao/16/>

Site do *Museu Kupferstichkabinett*. <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/kupferstichkabinett/home>

Site da *Universidade de Toronto*. <https://archive.org/details/joannismiltonian00miltuoft/page/6/mode/2up>

Site da *Vatican Library*. <https://www.vaticanlibrary.va/>

Imagens

Viaggio di Enea agli Elisi secondo Virgilio. Andrea de Jorio. Nápoles: National Library of Naples, 1825. Disponível em https://archive.org/details/bub_gb_TgtU7IS9M_oC/page/n31/mode/2up

Chart of Hell. Sandro Botticelli, c.1480-90. Ponta de metal, lápis e têmpera sobre pergaminho, 32,5 x 47,5. Vaticano: Vatican Library. Disponível em https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.1896.pt

Battle in the sky. Gustave Doré, 1866. Adelaide: The University of Adelaide. Disponível em <https://adelaide.edu.au/s/search.html?collection=uoa-search&query=gustave+dor%C3%A9&btnG=Search>

Portal do Professor do MEC. In: OLIVEIRA, Paulo W. A. de. *Ser-tão romeiro: a memória hierofânica do catolicismo popular sertanejo e sua espacialização em Juazeiro do Norte – CE*. Tese de Doutorado em Geografia (PPGeo). Goiânia: UFG, 2019, p. 72.

A terra segundo a geografia de Dante. Ilustração de Helder da Rocha, 2009. Disponível em <https://www.stelle.com.br/pt/inferno/mapa5.html>

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Paraíso*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro (Edição bilíngue: italiano/português). São Paulo: Editora 34, 1998, p. 9. [Foto: Arquivo pessoal]

Taula de *Sant Miquel*. Retábulo catalão medieval. Soriguerola, século XIII.

Giudizio Universale (Inferno), detalhe. Coppo di Marcovaldo, c. 1260-1270. Florença: Mosaici del battistero di Firenze

Inferno, 1354-1357. Nardo di Cione. Cappella Strozzi di Mantova, Santa Maria Novella, Firenze.

Inferno (detaglio), 1354-1357. Nardo di Cione. Cappella Strozzi di Mantova, Santa Maria Novella, Firenze.

Inferno (detalhe). Giovanni da Modena, 1410. Basilica di San Petronio, Bologna.

Centro do Inferno. Figura inteira de Satã. Sandro Botticelli, c. 1480-1500. Ponta de metal e lápis sobre pergaminho, 46,8 x 63,5 cm. Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Centro do Inferno (detalhe). Sandro Botticelli, c. 1480-1500. Ponta de metal e lápis sobre pergaminho, 46,8 x 63,5 cm. Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Satan Rousing the Rebel Angels. (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

Sin and death (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

Inferno, Canto XVII. Geriã. Sandro Botticelli, c. 1480-1500. Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

The Fall (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

The Expulsion (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

The Creation of Man (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

Gabriel Expels Satan from the Garden (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

Eve Relates her Dream to Adam (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

War in Heaven (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

Raphael warns Adam (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

Raphael advises Patience, (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

The Triumph of Satan and the Judgement of Adam and Eve (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

St. Michael foretells the Crucifixion (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

ANEXO DE GRAVURAS PINTADAS POR JOHN BAPTISTE MEDINA PARA A QUARTA EDIÇÃO DE *PARAÍSO PERDIDO* (1688)

Figura 19



The Creation of Man (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

Figura 20



Gabriel Expels Satan from the Garden (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

Figura 21



Eye Relates her Dream to Adam (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

Figura 22



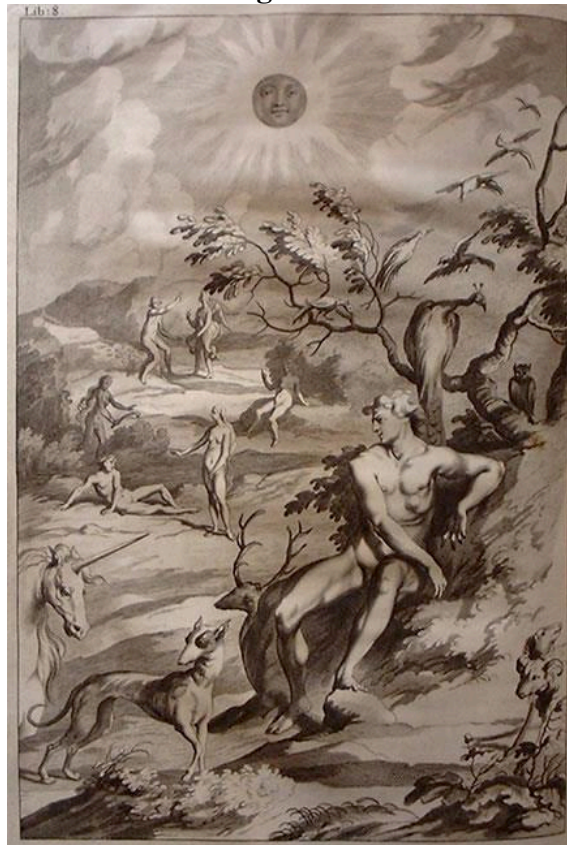
War in Heaven (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

Figura 23



Raphael warns Adam (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

Figura 24



Raphael advises Patience, (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

Figura 25



The Triumph of Satan and the Judgement of Adam and Eve (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

Figura 26



St. Michael foretells the Crucifixion (1688). John Baptiste Medina, National Galleries of Scotland

