



USOS DA ÉCFRASE NA REPRESENTAÇÃO DO DIABO DANTESCO

RESUMO

Pretende-se analisar a forma como Dante Alighieri empregou expedientes retórico-poéticos, especialmente a figura da écfrase, para representar o Diabo, que se encontra confinado no nono círculo do Inferno, reservado aos traidores.

Palavras-chave: *Divina Comédia*. Diabo. Retórica.

USES OF THE EKPHRASIS IN THE REPRESENTATION OF THE DANTESQUE DEVIL

Abstract

It is intended to analyze the figuration of the devil in *Commedia*, by Dante Alighieri, and the way the florentine poet used rhetorical-poetic expedients, especially the resource of the ecfrase, to vividly describe the Devil, confined in the ninth and last circle of Hell, reserved for the traitor.

Keywords: *Divine Comedy*. Devil. rhetoric.

USOS DE LA ECFRASE EN LA REPRESENTACIÓN DEL DIABLO DANTESCO

Resumén

Se trata de analizar la figuración del Diablo en la *Commedia* de Dante Alighieri y el modo en que el poeta florentino empleó expedientes retórico-poéticos, especialmente el recurso de la écfrase, para describir, con vivacidad, al diablo, confinado en el noveno y último círculo del Infierno, reservado a los traidores.

Palabras-clave: *Divina Comedia*. Diablo. retórica.

Nascido em Florença¹, região da Toscana, Dante Alighieri (1265-1321), além de dedicar-se à política, escreveu tratados e ensaios, como *Vita Nuova* e *De vulgari eloquentia*, e a *Commedia*,² poema de teor sacro dividido em três partes: Inferno, Purgatório e Paraíso. No Inferno encontra-se Lúcifer, ou “*lo’mprador del doloroso regno*”³. Presente no nono círculo, ele possui três faces, e suas bocas mastigam grandes traidores da história: Bruto, Cássio e Judas Iscariotes. Suas asas gigantescas se assemelhavam às de um morcego e batiam tão forte que “as águas de Cocito congelava”⁴.

Dividido em tercetos⁵, a composição da *Divina Comédia* fundamenta-se na retórica, pois corresponde a um modelo de arte imitativa ou emulativa que remonta ao que se costuma chamar de “clássicos”. Como pontua Alcir Pécora, é preciso ser cauteloso ao trabalhar com o termo “poema”⁶, não somente por questões relacionadas a anacronismos, mas, principalmente, porque a *Commedia* não é obra literária no sentido romântico do termo. Se, depois do século XVIII, a expressão psicológica e estética do sujeito passa a fundamentar a escrita, antes as técnicas advindas da retórica orientavam o conjunto das práticas letradas. Em outras palavras, um texto não era concebido somente pelo seu conteúdo, mas sim pela estrutura e pelos modelos que ele seguia. Além do fato de conhecermos pouco sobre a vida de Dante Alighieri, outra grande dificuldade para se trabalhar com o poema está ligada à tradição retórica que ele empregou, não somente por conta das técnicas e dos artifícios, mas também devido à prática da emulação, algo muito distante da “originalidade” que a chamada “literatura” passou a priorizar no Oitocentos.

De acordo com Giovanni Boccaccio (1313-1375), poeta italiano que estudou a produção letrada de Dante Alighieri e escreveu a *Vita di Dante*, o florentino teve notável formação intelectual, sendo que, aos catorze anos, já estudava a gramática, a retórica e a dialética (*trivio*), assim como aritmética, geometria, música e astronomia (*quatrivio*). Seus primeiros mestres foram Brunetto Latini (1220-1295) e Guido Cavalcanti (1255-1300), poetas responsáveis por introduzirem nomes como Sócrates, Platão e Aristóteles em seus estudos. Além disso, era grande admirador de Arnaut Daniel

(1150-1210), trovador francês que se dedicou à poesia provençal.⁷ Como lembrou Auerbach, “Dante admirava, pois, nesses poemas, seu *excellentissimus gradus constructiones*, sua riqueza de articulação, e sua dialética de sentimento de altíssima qualidade moral e intelectual”⁸.

Todos esses nomes foram essenciais na formação de Dante e na construção de sua poesia, e isso fica evidente na sua *Commedia*. Escrita em toscano (*Locutio vulgaris*), ela retrata a peregrinação de Dante pelo Inferno, Purgatório e Paraíso. Na entrada do Inferno ele encontra a inscrição “deixai toda esperança, ó vós que entrais”: essa suposta “viagem” do poeta teria ocorrido quando ele somava trinta e cinco anos, momento em que se distanciou da chamada *diritta via*⁹; como foi parar na *selva oscura* ele não soube dizer, mas deixa claro que um sono profundo o conduziu até ali: “Como fui lá parar dizer não sei; / tão tolhido de sono me encontrava, / que a verdadeira via abandonei”. Perdido e cercado por uma onça, um leão e uma loba, Dante se depara com a sombra daquele que será seu guia pelo Inferno e Purgatório: o poeta Virgílio.¹⁰ “Tu és meu mestre, / tu és meu autor, / foi só de ti que eu procurei colher / o belo estilo que me deu louvor”. A frase de Dante evidencia sua admiração pelo poeta romano, *maestro e autore*, isto é, personificação da razão e grande modelo artístico.

O encontro entre Dante e Virgílio remete à centralidade da *Eneida*¹¹, especialmente ao Livro VI, quando ocorre o *descensus* (ou a descida) de Eneias ao Tártaro. Entre os antigos, era procedimento corrente buscar modelos para imitar seus predicados. Nesse sentido, até o advento da literatura romântica, a Instituição Retórica¹² predominava como aparato indispensável às artes em geral. Como afirma 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. (Felipe, 2018, p. 1)

Enquanto era regra seguir a Instituição Retórica, emular os *auctores*, ou seja, imitar as grandes referências em um determinado gênero artístico, era o caminho para se atingir a excelência artística, onde estão “[...] os discursos do costume (*consuetudo*) que realizam a excelência dos gêneros em que os poetas se exercitam”¹³. Os preceitos genéricos foram criticados pelo Romantismo por restringirem a liberdade criativa do autor e a autenticidade da obra artística. Assim, não devemos pensar na ideia de plágio quando falamos da tradição retórico-poética, termo anacrônico que pressupõe os direitos autorais e outras invenções modernas. Apesar disso, importante dizer que essa emulação das autoridades da instituição retórica era feita de maneira que se imitasse o predicado que causava prazer na autoridade, então não se copiava simplesmente, mas sim com similaridade, de maneira análoga¹⁴. Assim,

[...] 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. (Felipe, 2019, p. 94)

Os exemplos da imitação entre os poetas antigos utilizados por Cleber Felipe na citação acima clarificam consideravelmente a explanação em torno da noção dessa *aemulatio*, visto que retomam a ideia da importância da diferenciação entre o presente conceito e a imitação servil: apesar de Virgílio ter imitado Homero ao narrar o herói que vai ao mundo dos mortos com a finalidade de 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, no caso, Eneias e Odisseu.

Como já colocado, por meio da emulação, retoma-se 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”¹⁵. Se, para Aristóteles, imitar é prazeroso e agradável, em Quintiliano essa função de comoção/satisfação provém da metáfora, que cumpre esse papel ao mesmo tempo em que consegue conferir visibilidade a um discurso (Rodolpho, 2014, p. 103).

A produção letrada de Dante Alighieri insere-se, portanto, nessa tradição retórica de longa duração, logo os processos miméticos são inerentes à sua escrita, assim como essa produção letrada do poeta florentino deve também ser pensada como componente do imaginário medieval. À época, o poder institucional da Igreja Católica era considerável, assim como o medo do Mal, muitas vezes personificado pela figura do Diabo. Até o século IX, ela não se fazia tão presente. O demônio é mencionado no Antigo e no Novo Testamento, mas foi no *Apocalipse* de São João Evangelista que ele tomou forma pela primeira vez, já que os outros textos destacam, primordialmente, suas ações (o Mal era definido pelas ações que se praticava, não por uma “noção corporificada”¹⁶):

E do mar surge uma Besta com dez chifres e sete cabeças, semelhante a uma pantera com patas de urso e boca de leão que, acompanhada da terra inteira, que agora a venera, e vomitando blasfêmias contra Deus, guerreia contra os santos e consegue vencê-los, assistida por uma outra Besta saída da terra, um falso profeta (que a tradição sucessiva identificará como o Anticristo), que transforma os homens em súcubos e escravos da primeira Besta. (Eco, 2015, p. 74)

Essa descrição¹⁷ está inserida em uma rede complexa de relações e simbologias. Percebe-se que a descrição feita

por João é detalhada, evidenciando os aspectos mais aterrorizantes de sua visão; por meio desse detalhamento, o *Apocalipse* gerava temor nas pessoas letradas e, a partir do momento em que representações começaram a crescer, aqueles considerados iletrados puderam ter a noção desse conteúdo de forma imagética, e então “[...] o medo do fim penetra no imaginário medieval” (Eco, 2015a, p. 82). Ainda segundo Eco, a queda do Império Romano, seguido de um período extremamente conturbado e violento, fez com que a visão apocalíptica de João começasse a ter cada vez mais sentido, ocasionando a intensificação do medo.

Bronislaw Baczko, historiador e filósofo polonês, trata dessas questões em *Imaginação social* e afirma ser esta uma das forças reguladoras da vida coletiva, assim como os imaginários caracterizam-se por se assentarem em símbolos que fazem parte de sistemas complexos como mitos, religiões, ideologias etc. Durante a Idade Média, a crença era algo determinante na vida do indivíduo. Poucos eram capazes de ler o fragmento bíblico supracitado, mas, para os iletrados, os discursos proferidos no púlpito, por exemplo, assim como desenhos, pinturas e outras formas de representação, cumpriam esse papel. Seja por intermédio das reflexões de Baczko, que pensa o imaginário social como uma das forças reguladoras da vida coletiva, seja por meio do trabalho de Maffesoli,¹⁸ que estabelece maneiras de pensar as possíveis relações entre indivíduo e sociedade, percebe-se essa “tradução visual” do texto do *Apocalipse* como fator determinante para que o medo fosse amplificado. É

[...] preciso compreender que, para homens que viviam em séculos atormentados pelas invasões e pelos massacres que se seguiam à queda do império romano, a visão de João não era uma fantasia mística, mas o retrato veraz do que estava acontecendo com eles e uma ameaça do que ainda poderia vir a acontecer. (...) as novas massas, que hoje definiríamos como “subproletárias”, começam a ver no Apocalipse a promessa de um futuro melhor a ser conquistado através da revolta. (Eco, 2015b, p. 80)

Se o *Apocalipse* é parte constitutiva do imaginário cristão medieval, o Diabo também cumpre um importante papel. Seja pela circulação da ideia de Hades entre os gregos, ou do *Livro da Escada* entre os árabes, a formulação do submundo e do Maligno permearam o imaginário dos indivíduos, e para Dante Alighieri não foi diferente. O poeta florentino insere-se, justamente, em um período onde

[...] a noção teológica começa realmente a criar raízes entre as pessoas da Igreja e os leigos do povo sob a forma de assustadoras imagens. Até então, a visão popular (difundida mesmo entre alguns religiosos) era a de um demônio grotesco mas familiar, bastante próximo ao homem e, por isso mesmo, capaz de ser vencido. (Cerqueira, 2005, p. 243-244)

Diversas culturas tiveram papel fundamental na constituição de símbolos e características da Igreja Católica (como a hebraica, a babilônica etc.) e isso se aplica à construção da figura diabólica. Dante Alighieri não o descreve como possuidor de grandes pares de asas, semelhantes às de um morcego (“vela de mar vira eu jamais tamanha / essas, sem penas, semelhavam antes / às dos morcegos, e ele as abanava”¹⁹), por exemplo, em vão: o modelo emulativo e todas as questões retóricas envolvidas contribuem para essa construção.

Além disso, até o século XI, a figura do Diabo não possuía tanta força, como viria a ter nos séculos posteriores, porque essa qualidade multiforme fazia-o apresentar características variadas, e isso acabava não gerando um consenso sobre sua “aparência”. Foi a partir desse momento que o medo começou a se tornar mais intenso, pois o Diabo passou a ser representado em imagens (como as pinturas, por exemplo, ou pela retomada do texto do *Apocalipse*), tornando o temor dos indivíduos ainda mais crescente, justamente por poderem visualizar aquilo que, antes, encontrava-se diluído na imaginação.²⁰ Dante, antes de poeta e político, era um indivíduo envolvido em seu momento histórico, decisivo para a Igreja e para a fé cristã e, portanto, parte constituinte de uma sociedade na qual o imaginário em torno da vida após a morte era crucial: pensemos

a *Commedia* como parte essencial desse imaginário, assim como o Inferno, que dela faz parte, o que nos leva ao fato de que

[...] não se deve considerar o Diabo de modo isolado, é preciso, ao contrário, 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. (Baschet, 2002, p. 320)

Nesse sentido, a construção de Lúcifer²¹, o Diabo dantesco, encontra amparo no imaginário cristão e nessa ideia de Inferno, que estava sendo largamente difundida. O Diabo, posterior ao século XI, passa a ser caracterizado pelo antropomorfismo, mas também com atributos animais e horrendos, assim como a Besta escarlata que sai dos mares, presente no *Apocalipse*, sendo tudo isso potencializado pelas representações artísticas da época.

Assim, Dante continua sua jornada infernal. Ele e Virgílio transitam pelos oito primeiros círculos²² e vão se deparando, ao longo do caminho, com as mais variadas personalidades: papas, filósofos etc., até chegarem ao nono círculo, o mais temido de todos, onde reside o “príncipe do Inferno”, Lúcifer. Ele é o responsável pela punição dos traidores:

Entre o Canto XXXI e o XXXIV, acham-se os traidores da família, os traidores da pátria, os traidores de hóspedes e os traidores de benfeitores. Praticada contra quem confia, a traição rompe os vínculos humanos de parentesco, de pátria e de amizade. Para Dante, é o pecado máximo, por isso todas as espécies de traidores são punidos no círculo mais tenebroso, onde Lúcifer está. Aí, nas quatro

zonas do Cocito, rio congelado pelo vento das asas do demônio, Caina, Antenora, Tolomea e Giudecca, os traidores estão imersos e submersos em posições variadas segundo a gravidade dos seus crimes. Tiveram o coração duro e frio; pelo contrapasso, jazem enfiados no gelo. Não tiveram nenhuma comiseração por suas vítimas; eternamente, sentem a vontade irresistível de chorar. Todos olham para baixo, com tristeza. (Hansen, 2012, p.19)

Ao se deparar com o Diabo tricéfalo, Dante exclama: “Mas foi o meu assombro inda crescente/ quando três caras vi na sua cabeça!”²³. As três faces representam o ódio, a impotência e a ignorância, potencialidades que subvertem a Potência do Pai, a Sabedoria do Filho e o Amor do Espírito Santo, componentes da Santíssima Trindade. A ideia de um Diabo tricéfalo pode ter sido inspiração virgiliana, uma vez que, na *Eneida*, o poeta descreve Cérbero, um monstro horrendo de três cabeças responsável por guardar os portões do Inferno: “Com trifuca latir Cérbero ingente / Deitado em cova oposta, o reino atroa”.²⁴ Vejamos a descrição diabólica feita pelo poeta florentino:

E agora o rei do triste reino eu vejo,
de meio peito do gelo montante;
e mais com um gigante eu me cotejo
que um braço seu co’ um inteiro gigante;
imagina o que dele é então o todo
pra de tal parte não ser aberrante.
Se belo foi quão feio ora é o seu modo,
e contra o seu feitor ergueu a frente,
só dele proceder deve o mal todo.
Mas foi o meu assombro inda crescente
quando três caras vi na sua cabeça:
toda vermelha era a que tinha à frente,
e das duas outras, cada qual egressa
do meio do ombro, que em cima se ajeita
de cada lado e junta-se com essa,
branco-amarelo era a cor da direita
e, da esquerda, a daquela gente estranha
que chega de onde o Nilo ao vale deita.
Um par de grandes asas acompanha
cada uma, com tal ave consoantes:

- vela de mar vira eu jamais tamanha
 – essas, sem penas semelhavam antes
 às dos morcegos, e ele as abanava,
 assim que, co' os três ventos resultantes,
 as águas de Cocito congelava.
 Por seis olhos chorava, e dos três mentos
 sangrenta baba co' pranto pingava.
 Em cada boca um pecador, com cruentos
 dentes, moía à feição de gramadeira,
 aos três prestando, de vez, seus tormentos.
 Pra o da frente, a mordida era ligeira
 pena, em confronto com a gadanhada
 que por vez lhe arrancava a pele inteira.²⁵

Nota-se, por esse excerto do Inferno, que o Diabo é retratado como uma criatura horrenda coberta de pelos e detentor de seis asas de morcego, cada par alojado em uma cabeça. Além disso, enquanto mastiga os pecadores, ele chora continuamente e grande quantidade de sangue escorre pelas suas três bocas. Esse investimento descritivo vai de encontro à hipótese de que a figura do mesmo começou a tomar forma a partir do século XI, adquirindo características que indicavam um antropomorfismo horrendo capaz de causar pavor, algo que não existia por volta dos séculos IX e X, quando sua imagem era análoga à de um ser humano, o que indicava que poderia ser derrotado.

O Inferno como “lugar físico” se une à descrição diabólica dantesca e às punições para compor um local de sofrimento e horror. Eduardo Sterzi nos lembra disso em *Por que ler Dante*, quando demonstra que o poeta florentino se apropriou de vários relatos, sendo muitos deles provenientes da cultura mediterrânea, principalmente da escatologia muçulmana, além de reconhecer dois antecessores no que diz respeito à catábase: Eneias e São Paulo²⁶ (“Mas a mim quem concede, e para quê? / Eneas não sou, nem Paulo, e não consigo / crer-me digno de tal, nem ninguém crê” (Alighieri, 1998, p. 32). A própria descrição de que as asas de Lúcifer são tão imensas que, quando batem, congelam as águas do Cocito (“assim que, co' os três ventos resultantes, / as águas de Cocito congelava” (Alighieri, 1998a, pp. 226 - 227) indica uma fonte de tradição islâmica, na qual o Diabo se encontra no gelo e não no fogo; esse detalhe

é significativo no poema de Dante, pois, como não há uma maneira clara e determinada de se representar o Maligno, que não existe ontologicamente, mas caracteriza-se como sendo a ausência do Bem. Nesse sentido, quando pensamos no Inferno, costumamos imaginar um lugar quente, com labaredas de fogo. Porém, o poeta o descreve como um lugar parcialmente gelado, o gelo funcionando como metáfora que representa a falta de Deus, que é Luz. Além disso, há a lei do contrapasso²⁷, parte constituinte dessa ideia de um Inferno gélido.

Quando lemos a descrição diabólica, percebemos a clareza de detalhes que o poeta utiliza para representar aquilo que está visualizando; são descritas as suas asas, a cor de cada uma de suas faces, as bocas que babam sangue na medida em que mastigam Bruto, Cassio e Judas. Dante não nos poupa das minúcias. Tal construção está imersa na tradição retórica²⁸ trabalhada até o momento, tradição essa pensada como sustentáculo das práticas artísticas. Dante Alighieri viveu entre o final do século XIV e início do XV, e sua *Commedia* incorporou o caráter emulativo da retórica e componentes da poética para construir a figura de Lúcifer.

A riqueza de detalhes fica mais do que clara no Canto XXXIV, quando ele faz uma comparação entre o Diabo e Satã, quando este era o mais belo dos anjos de Deus. Por ter se rebelado, o poeta estabelece uma relação entre a beleza inicial e seu novo aspecto, decorrente de sua atitude contra o Criador, tornando-se assim a antítese do divino, ou seja, é como se Satã tivesse se tornado tão horrendo quanto um dia ele já foi belo. A própria desproporcionalidade presente na forma diabólica (braços grandes, asas de morcego, várias cabeças) descrita por Dante pode indicar uma antítese do comedimento, da proporção e da virtude: “Se belo foi quão feio ora é o seu modo, / e contra o seu feitor ergueu a frente, / só dele proceder deve o mal todo”²⁹.

Dessa maneira, podemos pensar que nas características da figura diabólica há possíveis manifestações da écfrase³⁰. A engenhosidade do poema permite não somente que visualizemos o que está escrito, mas também desperta sentimentos como medo e pavor, por exemplo, ou seja, quando Dante descreve Lúcifer com

todos os seus atributos horrendos ele transmite ao leitor diversas sensações e faz com que criemos em nossa mente uma imagem sobre o objeto descrito, atribuindo vivacidade a ele. O recurso retórico da *ekphrasis* (do grego), equivalente à *descriptio* na retórica latina, foi empregado desde a Antiguidade Clássica e sua sistematização ocorreu na Roma Imperial com os autores dos *Progymnasmata*³¹, tendo como principais autores Teão, Aftônio e Hermógenes, porém já se fazia uso do recurso anteriormente, como na Segunda Sofística. Teão explicita que a *écfrase* possui duas virtudes principais, a *enargeia* (que seria a vivacidade) e a *saphenéia* (correspondente à clareza) e a partir disso elabora uma divisão fundamental para diversos autores:

Personagens (*prosopa*): como fez Homero, por exemplo, “Era encurvado, de cute queimada e os cabelos bem crespos, / e tinha o nome de Euríbatas”. 43 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*. (Rodolpho, 2014, p. 96)

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 é uma ação”³². Nesse sentido, a vivacidade atribuída ao texto por meio, por exemplo, da *enargeia*, faz com que essa virtude seja a responsável por diferenciar a *écfrase* da narração simples: essa capacidade de pôr sobre os olhos, de acordo com os *Progymnasmata*,

[...] 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 *écfrase* 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. (Rodolpho, 2014, p. 102)

Dessa maneira, ao se trabalhar com a descrição dantesca de Lúcifer, depreende-se que a *écfrase* se manifesta juntamente com *enargeia*, possibilitando que aquilo que o poeta escreveu fique ainda mais claro diante de nossos olhos. Interessante pensar que essa deformidade, característica dos gigantes e monstros, aparece como desdobramento do pecado, ou seja, há uma associação entre o horrendo, o disforme³³ e o feio, aspectos relacionados à ideia de pecado.

Cleber Felipe (2015) estabelece diálogos entre *Os lusíadas*, de Camões, e outros poemas, no que diz respeito à questão emulativa. Uma dessas aproximações se dá entre o Lúcifer dantesco e o gigante Adamastor, presente na *épica camoniana*, sendo que este último também pode ser visto como uma possível manifestação da *écfrase*, devido ao detalhamento da descrição realizada por Camões: “De disforme e grandíssima estatura; / O rosto carregado, a barba esquelada, / Os olhos encoados, e a postura / Medonha e má e a cor terrena e pálida” (Camões, 1982, pp. 157-158).

Tomando a *Commedia* como poema sacro baseado na retórica e na poética e constituído como arte emulativa, o presente artigo busca estabelecer relações entre fragmentos do Inferno, mais especificamente do seu nono círculo, e questões de cunho retórico. Nesse sentido, procura-se trabalhar, ainda que brevemente, com a figura da *écfrase* com o intuito de especificar determinadas relações (como o Lúcifer da *Commedia* e a questão da desproporcionalidade como antítese do comedimento), evidenciando como se estabelecem certas associações no sentido emulativo.

O elo entre a obra dantesca e as questões sociais, como a dominação pelo medo aliado à ideia do mal, principalmente, do Diabo, a partir do século XI, com as representações tanto escritas quanto imagéticas, se

mostra a partir de questões voltadas à construção de um imaginário de uma sociedade fortemente marcada pela religião, pensando no sentido trabalhado principalmente por Baczko e Maffesoli. Dessa forma, procura-se refletir de que maneira a construção do Diabo, na *Commedia*, pode esclarecer aspectos do imaginário, levando em consideração a concepção emulativa e retórica, por exemplo, que a arte possuía naquele momento.

O presente artigo evidencia, portanto, como o expediente técnico (retórico-poético) é indispensável para se analisar um poema como a *Commedia*, considerando a importância dos modelos, da imitação, como forma de propagar certo imaginário, que existe em todas as épocas, mas é historicamente determinado. Nesse sentido, demonstra-se que não há “originalidade” no sentido romântico do termo, mas sim retomada de modelos para retratar uma personagem em construção: o Diabo. As inquietações surgidas em torno dos pontos levantados demonstram que a obra de Dante suscita intermináveis questões, seja pelo viés historiográfico, seja pelo literário, e cabe a nós dialogarmos com ela e levantarmos outras tantas indagações, buscando as lacunas e os desvios. Se, como afirma Antoine Prost, a história é constantemente reescrita, utilizemos então a *Divina Comédia* como objeto histórico e renovemos suas abordagens por meio do que nos é fundamental enquanto historiadores: o questionamento, pois “cada época acaba impondo seus pontos de vista à escrita da história”³⁴.

FONTES

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro (Edição bilingue). São Paulo: Editora 34, 1998.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Campinas: Clássicos Jackson, vol. III, 2005.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.

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

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

CEIA, Carlos. In *medias res*. E-Dicionário de Termos Literários, São Paulo, 29 de dez. de 2009. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/in-medias-res/>. Acesso em: novembro 2020.

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

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

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

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

_____. *Itinerários da conquista: uma travessia por mares de papel e tinta (Portugal, séculos XVI, XVII e XVIII)*. Tese de Doutorado. Campinas: 2015.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Dante Alighieri: o poeta do absoluto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

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

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

MAFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. *FAMECOS*, n. 15, 2001. Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395>.

MORGANTI, Bianca. A morte de Laocönte e o Gigante Adâmostor: a écfrase em Virgílio e Camões. In: *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 1, junho de 2008.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo – séculos XII – XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2002.

PÉCORA, A. *Máquina de Gêneros: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage*. São Paulo: EDUSP, 2001.

PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

RODOLPHO, Melina. *Êcfrase e Evidência*. In: Let. Cláss., São Paulo, v. 18, n. 1, 2014. p. 94-113.

ROMERO, Marina Amorim. A Divina Comédia de Dante Alighieri. In: *Grandes Epopeias da Antiguidade e do Medievo*. SANTOS, Dominique (org.). São Paulo: Editora EDIFURB, 2014.

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

NOTAS

1. Firenze, à época de Dante Alighieri, era um importante centro comercial e urbano devido, principalmente, à atividade da tecelagem. Politicamente, era dividida em duas grandes facções, a dos Guelfos – *Guelfi* – e a dos Gibelinos – *Ghibellini*. Tais facções possuíam diferentes motivações políticas (enquanto os Guelfos defendiam que todo poder deveria se concentrar nas mãos do Papa, os Gibelinos diziam que deveria haver a total distinção entre o poder temporal e o espiritual), o que gerava vários conflitos no interior e entre as Comunas, enfraquecendo-as. Em outras palavras, os conflitos internos, as guerras, aliadas a questões naturais como a Peste Negra, que atingiu seu auge entre os anos de 1343 e 1353, foram essenciais para que Florença entrasse em uma grave crise econômica, política e social; com essa divisão decorrente da guerra civil, Florença acabou sendo palco de uma crise política ainda mais profunda e levando a consequências como o exílio de Dante Alighieri. Porém, antes de tal declínio, e “(...) 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”. FRANCO JÚNIOR, 2000, p. 23.
2. O presente artigo se utilizará do título *Commedia*, nome original dado por Dante Alighieri à sua obra. O termo “divina” foi adicionado por Giovanni Boccaccio somente no final do século XIV, devido ao seu teor sacro. Ver: HANSEN, 2012, p. 2.
3. ALIGHIERI, 1998, p. 226.
4. “*quindi Cocito tutto s’aggelava*”. ALIGHIERI, 1998, p. 227.
5. 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. HANSEN, 2012, p. 5
6. “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”. PÉCORÀ, 2001, p. 12.
7. A poesia provençal dos trovadores, o *Dolce Stil Nuovo* e a poesia clássica antiga, principalmente a latina, eram as três grandes tradições poéticas seguidas por Dante Alighieri. Ver: HANSEN, 2012.
8. AUERBACH, 1997, p. 72-73.
9. A *diritta via* era o caminho de Deus que deveria ser seguido. O meio do caminho da vida, então, era considerado aos trinta e cinco anos, metade da média que os indivíduos viviam naquele momento (por volta dos setenta anos). Ver: Salmo 89: *Dies annorum nostrum in ipsis septuaginta anni*; Isaías, 38:1: *Ego dixi: In dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi*.
10. Autor de obras como *Eneida* e *Bucólicas*, Virgílio (70 a.C. – 19 a.C.) foi um dos mais reconhecidos poetas romanos e uma das maiores autoridades para Dante Alighieri. Aparece alegoricamente como guia do poeta florentino na *Commedia*, sendo sua alma uma: “(...) alegoria da Razão que ilumina e aconselha a consciência a evitar o mal e, politicamente, figura da autoridade imperial que conduz os homens à felicidade terrena”. HANSEN, 2012, p. 2.
11. A *Eneida* é um poema épico, supostamente inacabado, escrito já no final da vida de Virgílio, que conta a trajetória de Eneias, filho da deusa Vênus e do mortal Anquises, que participou da guerra de Troia e conseguiu sobreviver, pois estava destinado a viver para fundar uma nova Troia.
12. Para mais informações sobre a definição de retórica, ver: REBOUL, 2000.
13. Idem, ibidem, p. 19.
14. HANSEN, 2008, p. 21.
15. João Hansen exemplifica, de maneira muito clara, 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”. HANSEN, 2006, p. 88.
16. O cristianismo foi o responsável pela ideia do Diabo como ente corporificado, uma vez que para os hebreus, por exemplo, o Mal existe, mas não é encarnado. No Antigo Testamento, aparecem divindades e deuses pagãos (como Baal-Zebuze, Bel-Marduque, Belzebú) que são colocados como demônios, e percebe-se que o cristianismo se utilizou desses fragmentos do Antigo Testamento para a construção da corporificação demoníaca. ECO, 2015, p. 78-88.
17. Sobre o termo “descrição”, ver: ECO, 2015, p. 73.
18. Michel Maffesoli, pensador e sociólogo francês que trabalha, dentre outros temas, o da noção de imaginário.
19. ALIGHIERI, 1998, p. 226.
20. João Damasceno (676 – 749 a.C.), em seu Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas, aborda questões imprescindíveis ao debate acerca do estatuto de entidades metafísicas no medievo e coloca como as coisas invisíveis, pertencentes ao plano espiritual, acabavam tornando-se corpóreas por meio das Sagradas Escrituras e, através dos ícones revelados pelas criaturas, se faziam visíveis com formas e feições próximas à nossa; nesse sentido, se vimos que até por volta do século IX o Maligno se mostrava presente pelas ações humanas, parte dessa construção se deve ao próprio estatuto imagético, por assim dizer, que até então predominava. Nesse sentido, “imagem”, de maneira ampla, poderia ser definida, naquele momento, 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”. Ver: DAMASCENO, 2018, p. 32.
21. Sobre as facetas do Diabo, ver: BASCHET, 2002, p. 320-322.

22. Para mais informações sobre os nove círculos que compõem o Inferno dantesco, ver: ROMERO, 2014, p. 334.
23. ALIGHIERI, 1998, p. 226.
24. VIRGÍLIO, 2005, p. 174.
25. ALIGHIERI, 1998, p. 226-227.
26. STERZI, 2008.
27. Trata-se de um critério punitivo onde o castigo é invertido em relação ao pecado cometido em vida.
28. É importante ressaltar que Dante Alighieri recorreu ao chamado *Dolce Stil Nuovo*, que acabou por fazer com que a *Divina Comédia* se tornasse a base da língua italiana moderna, sendo que este estilo adotava o dialeto toscano e o uso de *delectatio* amorosa. Porém, o destaque aqui é para a importância da tradição retórica na escrita dantesca para além do *Dolce Stil Nuovo*. HANSEN, 2012, p. 5.
29. ALIGHIERI, 1998, p. 226.
30. A écfrase pode ser compreendida como um recurso retórico que concede maior visibilidade a algo (no caso, ao poema). É uma “(...) descrição verbal viva e detalhada de uma pessoa, lugar, acontecimento ou objeto que, produzindo um forte efeito visual e sonoro, causasse um conseqüente impacto emocional nos ouvintes daquele discurso. A écfrase é, então, uma figura destinada à produção de 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”. MORGANTI, 2008, p. 1.
31. “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 deliberativas, judiciais e epidíticas”. HANSEN, 2006, p. 85.
32. Idem, p. 95
33. Aristóteles afirma que “[...] não há beleza em corpo demasiadamente grande ou excessivamente pequeno”. Apud. HANSEN, 2008, p. 29.
34. PROST, 2012, p. 85.

A AUTORA

Letícia Simões Malerba

Graduada em História (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Instituto de História (INHIS), Uberlândia, MG, Brasil. Mestranda em História (Política e Imaginário) pela mesma instituição. Bolsista CAPES. leh_malerba@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2167-1028>

