

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

**Expressões do inferno
e tecnologias do imaginário:
de Dante a Godard**

Dissertação de Mestrado

MILENE GOMES SACCO SANGUINÉ

Porto Alegre, novembro de 2008

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

**Expressões do inferno
e tecnologias do imaginário:
de Dante a Godard**

MILENE GOMES SACCO SANGUINÉ

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof Dr Carlos Gerbase

Porto Alegre, novembro de 2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S226p Sanguiné, Milene Gomes Sacco

Expressões do inferno e tecnologias do imaginário: de Dante a Godard / Milene Gomes Sacco Sanguiné. – Porto Alegre, 2008.

157 f.

Diss. (Mestrado) – Faculdade De Comunicação Social, Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase.

1. Comunicação Social. 2. Alighieri, Dante - Crítica e Interpretação.
3. Godard, Jean-Luc - Crítica e Interpretação. 4. Cinema. 5.
Imaginário. I. Gerbase, Carlos. II. Título.

CDD 301.16

Bibliotecário Responsável
Ginamara Lima Jacques Pinto
CRB 10/1204

Agradeço aos meus colegas do Grupo de Estudos,
aos funcionários do PPGCom – pelo apoio -
ao Programa que me recebeu,
à Capes – por viabilizar este projeto -
ao meu orientador -Carlos Gerbase -
e a todos os professores que contribuíram para este trabalho.
Em especial agradeço por ter desfrutado um pouquinho
da sabedoria de Flávio Vinícius Cauduro.

No dia em que fui mais feliz

Eu vi um avião se espelhar

Nos seus olhares, até sumir...

À minha família, meu paraíso,

todo o meu amor.

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? Minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. O halo é mais importante que as coisas e que as palavras. O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia. O halo é it. *(Clarice Lispector – “Água Viva”)*

Resumo: Este trabalho analisa uma sucessão de índices que remetem à obra de Dante, tendo como elemento desencadeador uma tradução cinematográfica do poema “Divina Comédia”, chamada “Nossa Música”, feita pelo cineasta J-L Godard. No trajeto entre as duas obras, o universo visual do “Inferno” teve incontáveis traduções do imaginário da época em que foram produzidas. Cada obra contém fragmentos das que as antecederam, fenômeno a que Cañizal chama de Perspectiva em Abismo. Para estudar o fenômeno aplicado à trajetória das imagens, usou-se concepções de imaginário de autores como Maffesoli, Durand e Machado da Silva e da Experiência Colateral de Peirce.

Palavras-Chave: Imaginário, Comunicação, Perspectiva em Abismo, Intertextualidade, Cinema.

Abstract: The following dissertation analyses index sequences that refers to Dante’s work, beginning with the cinematographic translation of the poem “Divina Commedia” called “Our Song”, by J-L Godard. On the path between these two works, the visual universe of “Hell” had several translations based on the imaginary of the time they were produced. Each work has innumerable pieces of the ones preceded; in a phenomenon Cañizal calls Abyss Perspective. In order to study the image trajectory, we used the concept of imaginary discussed by authors such as Maffesoli, Durand, Machado da Silva and the concept of Collateral Experience discussed by Peirce.

Keywords: imaginary, Communication, Abyss Perspective, Intertextuality, Cinema.

Sumário

Introdução	12
CAPÍTULO 1	
Dante um estrangeiro dentro de si	16
1.1 – Mapa do Inferno	19
1.2 – Resumo do Inferno.....	21
1.3 – “A Divina Comédia”	78
1.4 – 700 anos de “Divina Comédia”, uma herança visual	84
CAPÍTULO 2	
Pintura e Godard	88
2.1 – “Nossa Música”	93
2.2 – Resumo de Reino I – Inferno em “Nossa Música”	97
2.3 – O pictórico no Inferno de “Nossa Música”	99
CAPÍTULO 3	
O percurso das imagens: da realidade imaginada ao imaginário da realidade	106
3.1 – “Ilustração do Canto XVIII do Inferno” (Botticelli - 1480 – 1490).....	111

3.2 – “Martírio dos Sodomitas” (Gustave Doré - 1868).....	114
3.3 – “Lúcifer, Canto XXXIV” (Sandow Birk - 2003).....	117
3.4 – “All is Vanity” (Stephan Doitschinoff - 2005).....	119
3.5 – “Reino I – Inferno” em “Nossa Música” (Jean-Luc Godard – 2004).....	121
CAPÍTULO 4	
“Nossa Música” e “Divina Comédia” em “Perspectiva em Abismo”	125
Consideração Finais	134
Referências Bibliográficas	137
Sites Acessados	139
Obras audiovisuais	140
Anexo I	141

Índice de Imagens

Figura nº 1: “Porta do Inferno” (A. Rodin – 1880).....	14
Figura nº 2: “Mapa do Inferno” (S. Botticelli – XV).....	19
Figura nº 3: “Canto I” (Gustave Doré - 1892)	24
Figura nº 4: “Canto II” (Gustave Doré - 1892)	25
Figura nº 5: “Canto II” (Gustave Doré - 1892)	25
Figura nº 6: “Canto III” (Gustave Doré - 1892)	27
Figura nº 7: “Canto III” (Gustave Doré - 1892)	27
Figura nº 8: “Canto IV” (Gustave Doré - 1892)	28
Figura nº 9: “Canto IV” (Gustave Doré - 1892)	29
Figura nº 10: “Canto V” (Gustave Doré - 1892)	30
Figura nº 11: “Canto V” (Gustave Doré - 1892)	31
Figura nº 12: “Canto V” (Gustave Doré - 1892)	31
Figura nº 13: “Canto VI” (Gustave Doré - 1892)	32
Figura nº 14: “Canto VI” (Gustave Doré - 1892)	33
Figura nº 15: “Canto VII” (Gustave Doré - 1892)	34
Figura nº 16: “Canto VII” (Gustave Doré - 1892)	35
Figura nº 17: “Canto VIII” (Gustave Doré - 1892)	36
Figura nº 18: “Canto VIII” (Gustave Doré - 1892)	37
Figura nº 19: “Canto IX” (Gustave Doré - 1892)	38
Figura nº 20: “Canto IX” (Gustave Doré - 1892)	39
Figura nº 21: “Canto X” (Gustave Doré - 1892)	40
Figura nº 22: “Canto XI” (Gustave Doré - 1892)	42
Figura nº 23: “Canto XII” (Gustave Doré - 1892)	43

Figura nº 24: “Canto XII” (Gustave Doré - 1892)	44
Figura nº 25: “Canto XIII” (Gustave Doré - 1892)	45
Figura nº 26: “Canto XIII” (Gustave Doré - 1892)	46
Figura nº 27: “Canto XIV” (Gustave Doré - 1892).....	47
Figura nº 28: “Canto XV” (Gustave Doré - 1892).....	48
Figura nº 29: “Canto XVI” (Gustave Doré - 1892).....	49
Figura nº 30: “Canto XVII” (Gustave Doré - 1892).....	50
Figura nº 31: “Canto XVIII” (Gustave Doré - 1892).....	51
Figura nº 32: “Canto XVIII” (Gustave Doré - 1892).....	52
Figura nº 33: “Canto XIX” (Gustave Doré - 1892).....	53
Figura nº 34: “Canto XXI” (Gustave Doré - 1892).....	55
Figura nº 35: “Canto XXII” (Gustave Doré - 1892).....	56
Figura nº 36: “Canto XXII” (Gustave Doré - 1892).....	57
Figura nº 37: “Canto XXIII” (Gustave Doré - 1892).....	58
Figura nº 38: “Canto XXIII” (Gustave Doré - 1892).....	59
Figura nº 39: “Canto XXIV” (Gustave Doré - 1892)	60
Figura nº 40: “Canto XXV” (Gustave Doré - 1892)	61
Figura nº 41: “Canto XXVI” (Gustave Doré - 1892)	62
Figura nº 42: “Canto XXVIII” (Gustave Doré - 1892)	64
Figura nº 43: “Canto XXVIII” (Gustave Doré - 1892)	65
Figura nº 44: “Canto XXIX” (Gustave Doré - 1892)	66
Figura nº 45: “Canto XXIX” (Gustave Doré - 1892)	67
Figura nº 46: “Canto XXX” (Gustave Doré - 1892)	68
Figura nº 47: “Canto XXX” (Gustave Doré - 1892)	69
Figura nº 48: “Canto XXXI” (Gustave Doré - 1892)	70
Figura nº 49: “Canto XXXI” (Gustave Doré - 1892)	71
Figura nº 50: “Canto XXXII” (Gustave Doré - 1892)	72
Figura nº 51: “Canto XXXII” (Gustave Doré - 1892)	73
Figura nº 52: “Canto XXXIII” (Gustave Doré - 1892)	74
Figura nº 53: “Canto XXXIII” (Gustave Doré - 1892)	74
Figura nº 54: “Canto XXXIII” (Gustave Doré - 1892)	74
Figura nº 55: “Canto XXXIV” (Gustave Doré - 1892).....	75
Figura nº 56: “Canto XXXIV” (Gustave Doré - 1892).....	76
Figura nº 57: “Os três homens na fornalha ardente”	81
Figura nº 58: Detalhe de Ilustração (S. Botticelli XV)	84
Figura nº 59: Colagem de imagens de “Reino I – Inferno”	86
Figura nº 60: Capa da revista “Cahiers Du Cinema”	88

Figura nº 61: Menina Vietnamita “Reino I – Inferno”	100
Figura nº 62: Menina Zapatista “Reino I – Inferno”.....	100
Figura nº 63: Seqüência com quadros pretos “Reino I – Inferno”.....	100
Figura nº 64: Seqüência com quadros pretos “Reino I – Inferno”.....	100
Figura nº 65: Seqüência com quadros pretos “Reino I – Inferno”.....	100
Figura nº 66: Seqüência com quadros pretos “Reino I – Inferno”.....	100
Figura nº 67: Imagens de guerra aérea “Reino I – Inferno”.....	101
Figura nº 68: Imagens operadas direto na película	102
Figura nº 69: “Ilustração do Canto XVIII” (S. Botticelli).....	111
Figura nº 70: “Ilustração do Canto XXVIII” (Gustave Doré - 1892).....	114
Figura nº 71: “Lúcifer – Canto XXXIV” (Sandow Birk - 2003).....	116
Figura nº 72: “All is Vanity” (Stephan Doitschinoff – 2005).....	118
Figura nº 73: Imagem retirada do “Reino I – Inferno”	136
Figura nº 74: Esquema de tríade semiótica de Peirce	128
Figura nº 75: Diagrama.....	131
Figura nº 76: Esquema de Perspectiva em Abismo	135

Introdução

Em 1320, Dante Alighieri termina de escrever a “Comédia”; em 2004, Jean-Luc Godard lança o filme “Nossa Música”. Essas duas obras são divididas em 3 partes: Inferno, Purgatório e Paraíso. O objetivo deste trabalho é procurar possibilidades de confluências ou deslocamentos de significado entre as duas obras.

Quando em 2005 entrei em contato com o filme “Nossa Música”, o arrebatamento foi imediato. Aquele Inferno pintado com cores tão fortes conferia-lhe um tom ao mesmo tempo onírico e realista. Foi impossível não escrever sobre aquilo e continuar a busca por imagens mentais que dessem prosseguimento àquelas escolhidas por Godard.

Cabe ressaltar que este tema é um convite que requer um exercício de regressão no tempo em direção a outros infernos também encantadores. Mas, para escrever este trabalho, se fez necessário estabelecer marcos, um intervalo de tempo. Estes marcos foram, então, “Nossa Música” com o recorte do “Reino I – Inferno e “A Divina Comédia” com recorte na primeira parte: “Inferno. Tendo algumas vezes, por força de contextualização, recorrido a outras partes das mesmas obras.

Faz-se necessário ressaltar que por questões metodológicas e didáticas esse trabalho foi escrito em ordem inversa ao que ocorre na Perspectiva em Abismo¹,

¹ Conceito a ser discutido no Capítulo 4

ainda que esta não deva obrigatoriamente obedecer a uma ordem cronológica e sim às pulsões e ao repertório do imaginário de cada indivíduo.

É objeto deste trabalho, procurar detectar e recolher algumas manifestações artísticas que expressaram como “sintoma” de sua contextualização sócio-temporal a primeira parte da “Comédia”, chamada Inferno, e discutir as possibilidades de atualização que o imaginário acerca deste sofreu desde a Idade Média, passando pelo Modernismo e sua manifestação na pós-modernidade, representada pela primeira parte do filme “Nossa Música”.

Na primeira parte desta dissertação foi feito um esforço para delinear traços peculiares de Dante Alighieri e alguns significados que ele imprimiu no Inferno em relação a sua própria condição de exilado político. Em seguida desenha-se um breve mapa do Inferno e um resumo com a importante função de colocar o leitor envolto no ambiente que foi descrito de forma tão minuciosa pelo poeta. Para facilitar essa ambientalização ao leitor lançou-se mão das gravuras de Gustave Doré em paralelo com trechos do poema em prosa e verso. Esta primeira parte é encerrada por uma descrição comentada de “A Divina Comédia” apoiada, principalmente, pelos escritos de Urbano Zilles e Erich Auerbach, terminando por ressaltar a importância que a obra tem ainda nos dias de hoje.

No segundo capítulo o trabalho começa descrevendo alguns aspectos do cinema entre o final da década de 50 e início da década de 60, situando a “*Novelle Vague*”. Prossegue esboçando a relação da obra de Jean-Luc Godard e sua relação com a pintura, embasado nas opiniões de Philip Dubois e Nelson Brissac Peixoto. O capítulo segue com um panorama geral do filme “Nossa Música” e seus possíveis elementos significantes e após um resumo da primeira parte: Reino I – Inferno, amparado por uma decupagem, em anexo. Para fechar esta segunda parte da dissertação são ressaltados os aspectos de relações pictóricas que possam haver dentro da primeira parte do filme de Godard, usando autores como Nelson Brissac Peixoto, Lucia Santaella e Claude Lévi-Strauss com seu conceito de *bricoleur*.

No terceiro capítulo encontram-se autores como Gilbert Durand - com seu conceito de “Trajeto Antropológico” – Michel Maffesoli, Umberto Eco e Jacques Aumont trazendo para o trabalho um conceito-chave utilizado pela primeira vez por Sigmund Freud: “a obra de arte enquanto sintoma”. Esse conceito é importante para

o trabalho como base para a contextualização das obras selecionadas para hipoteticamente ilustrarem o trajeto das imagens entre os dois marcos estabelecidos.

A dificuldade de encontrar-se uma metodologia que embasasse por completo o intuito desta dissertação provocou a busca pelo “encontro” entre diversos conceitos que se debruçaram sobre o tema “imagem”. Na última parte deste trabalho procurou-se esboçar um esquema que desse conta de compreender como pode ocorrer relações entre o campo do imaginário e a Perspectiva em Abismo, através da Experiência Colateral.

Para tanto, serão usados os conceitos de imaginário em Gilbert Durand, Michel Maffesoli e Juremir Machado da Silva; o conceito de Perspectiva em Abismo, de Eduardo Peñuela Cañizal, segundo Norval Baitello Jr.; e Observação Colateral, de Charles Sanders Peirce.

Com esses elementos, o empreendimento da pesquisa busca compreender as relações intertextuais entre o Inferno de Alighieri e o Inferno de Godard e as manifestações artísticas selecionadas neste caso de Perspectiva em Abismo.



Figura 1 – “Porta do Inferno” (Auguste Rodin - 1880)

Capítulo 1

Dante, um estrangeiro dentro de si

Começemos por delinear o que é esse “Inferno”: um lugar, um tempo ou uma viagem introspectiva e profunda. Povoado pela “perdida gente” (Alighieri, 2003, p. 17) que é constantemente torturada? O “Inferno” de Dante pode bem ser as profundezas de seu pensamento obscuro. O lado escuro de seu ego de estrangeiro dentro de si mesmo, já que provém de seu imaginário a “reportagem” que forma a Divina Comédia.

O escuro betume fervilhante que cozinha os apenados, o excremento em que estão eles imersos em outras valas, ou aqueles que são partidos ao meio e logo em seguida recompostos para serem novamente partidos; tudo isso encontra-se no universo dantesco. Assim sendo, seriam os escritos torturantes herança do imaginário arcaico do homem acerca do que histórica e antropologicamente teve características escatológicas e desprezíveis. No entanto, são pertencentes ao próprio homem, cujo imaginário forma bacias semânticas reunindo uma infinidade simbólica, conforme Durand:

O pluralismo taxinômico, a tópica e a dinâmica permitem abarcar as bacias semânticas que articulam aquilo que é “próprio do homem”, o imaginário, com uma precisão mensurável. Este define-se como uma re-presentação incontornável, a faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde cerca de um milhão e meio de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da Terra (Idem, 1998, p. 117).

E é justamente assim que os diversos imaginários de artistas expressam de formas variadas os horrores que Dante imaginou. Dessa forma, é preciso que se tenha em mente que o poeta da Divina Comédia agiu como um repórter que penetra em um lugar obscuro enquanto nos traz informações e delinea o ambiente onde se encontra. Mas que ambiente é esse? É um lugar, uma dimensão, um devaneio... Ou seria uma forma de imersão que Dante usa para adentrar em seu próprio lado obscuro?

O autor da Divina Comédia, para escrever sua obra, age sim como repórter, mas um repórter de si mesmo que conta os horrores que estão dentro de si. Traz à tona para seus leitores as imagens de punições que habitam seu imaginário e, com isso, alimenta outros imaginários através de séculos, formando novas bacias semânticas. Em relação à duração e à transformação dessas bacias semânticas, Durand nos diz que uma mudança profunda do imaginário de uma época aconteceria em uma alternância de gerações, porém constatou-se que a revolta periódica entre pais e filhos é curta demais para desfazer uma bacia semântica.

Constatamos que sua duração, desde os primeiros escoamentos perceptíveis até os meandros terminais, era de cento e cinquenta a cento e oitenta anos. Uma duração justificada, por um lado, pelo núcleo de três ou quatro gerações que constituem as informações “à boca pequena”, o “ouvi dizer que” familiar entre o avô ou o mais velho e o neto, ou seja, numa continuidade de cem a cento e vinte anos à qual acrescenta-se, por outro lado, o tempo da institucionalização pedagógica de cinquenta a sessenta anos, que permite o imaginário familiar, sob a pressão de eventos extrínsecos (a usura da “bacia semântica”, as profundas mudanças políticas, as guerras etc.) se transformar num imaginário mais coletivo e invadir a sociedade ambiental global (DURAND, 1998, p. 116).

Assim, a cada vez que a sua obra é lida, sofre uma atualização, e o Inferno chega aos dias de hoje de uma forma bem diferente da época em que foi escrito, quando a obra completa chamava-se apenas “Comédia”. Com o tempo e a variedade de formas com que foi contada e recontada - seja oralmente, através de manuscritos, ou, algum tempo depois, de forma massiva com a invenção de Gutenberg - foi-lhe acrescentada a palavra “Divina”, pois acabou adquirindo aspecto divino, outro aspecto simbólico e uma impressão de realidade reforçada pelas interpretações visuais que lhe seriam dadas.

Maomé e Ali sofrem as piores torturas por terem semeado a discórdia religiosa. Sem dúvida os devaneios dantescos foram para a Igreja Católica de então um excelente expediente de controle social:

O objetivo de A Divina Comédia é a moralização tanto do narrador como da humanidade inteira. Pode-se perceber que a lição passada pela obra é a de que cada ser humano, depois de ter pecado, deve procurar a redenção, com a ajuda da fé e da razão. (RUBINO in ALIGHIERI, adaptação de Cecília Casas, Scipione, 1996).

É interessante pensar que a descrição do lado escuro da personalidade de Dante, com seus sodomitas, pessoas sob fogo, bruxas com a cabeça virada para trás e outros pecadores esquartejados ou imersos em esterco, enfim, tudo aquilo que Bataille e seus companheiros do Colégio de Sociologia Sagrada considerariam “a parte maldita”, acabou servindo durante séculos como controle social, inspirado pela descrição minuciosa de imagens escatológicas.

Qual um barril desfeito em arcos, assim se achava um pecador, bem no fundo. O corpo todo aberto se lhe via do queixo ao reto. Entre as pernas, as entranhas; exibidos os pulmões e o feio saco onde o alimento se torna excremento. Contemplava-o tomado de horror, quando ele gritou, abrindo mais o esfacelado seio: “Repara como tenho lacerado o peito! Vê quão estropiado ficou Maomé. Precede-me na marcha e nos lamentos Ali, que tem desfeito o rosto, do mento à testa (ALIGHIERI, 2003, p. 117).

Ao revelar seu lado obscuro, Alighieri puniu em seu imaginário quem ele desejou e considerou merecedor de castigos, fornecendo a várias sociedades posteriores seus devaneios como ameaça de punição.

Georges Bataille usa a metáfora das jóias e seu poder simbólico que, segundo ele, encontra explicação na psicanálise.

Quando, em um sonho, diamante tem uma significação excrementícia, não se trata apenas de associação por contraste: no inconsciente, tanto as jóias como os excrementos são matérias malditas que saem de um fermento, partes da própria pessoa destinadas a um sacrifício ostensivo (servem de fato para presentes suntuosos carregados de amor sexual). (...) Os cultos exigem um desperdício sanguinolento de homens e de animais de *sacrifício*. O sacrifício não é outra coisa, no sentido etimológico da palavra, que não a produção de coisas *sagradas*. Antes de tudo, fica claro que as coisas sagradas são constituídas por uma operação de perda: o sucesso do cristianismo, em particular, deve ser explicado pelo valor do tema da crucificação infamante do filho de Deus, que leva a angústia humana a uma representação da perda e da desgraça sem limite (BATAILLE, 1975, p. 30-31).

O inferno dantesco passa a ser a excreção social daqueles que pecam. O próprio Lúcifer foi excretado do céu, caindo na terra e penetrando-a até o centro, onde encontra-se congelado.

A presença de Lúcifer evoca a presença de Deus por sua ausência, é o outro pólo. Se este é um reino de Lúcifer, aqui, Deus está morto, mas tudo acontece segundo a vontade desta entidade morta que é Deus no Inferno. Bataille conhecia muito bem as possibilidades que essa morte poderia suscitar: matar Deus porque ele não existe, ou matar Deus para que ele não exista, abrindo uma infinidade de possibilidades de experimentação. Ou como Foucault:

Matar Deus para conduzi-lo a este nada que ele é e para manifestar sua existência no centro de uma luz que a faz flamejar como uma presença (é o êxtase). A morte de Deus não nos restitui a um mundo limitado e positivo, mas a um mundo que se desencadeia na experiência do limite, se faz e se desfaz no excesso que a transgride (Idem, 2006, p. 31).

A busca por ultrapassar os limites da morte povoa o Inferno de Dante, que comunica e possui suas próprias regras comunicadas internamente, além de toda uma organização que dita quem fez o quê e que punição merece e lhe será dada, segundo o julgamento superior.

Assim, Dante reúne seus devaneios obscuros e adquire forma disfarçada de algoz imaginário daqueles que considera pecadores, que simplesmente discordaram dele, ou que de alguma forma o prejudicaram.

1.1 - Mapa do Inferno

A entrada do “Inferno” localiza-se em Jerusalém, local onde Lúcifer teria se chocado ao cair do céu. O buraco feito pela queda forma o “Inferno”, e o volume de terra deslocado pelo enterramento do corpo de Lúcifer forma uma imensa montanha que é o “Purgatório”, sendo que em seu cume está o “Paraíso”.

O “Inferno” estrutura-se da seguinte forma:

- Vestíbulo
- I Círculo – Limbo: Virtuosos anteriores a Cristo e crianças não batizadas.
- II Círculo ao V Círculo – Incontinentes: Luxuriosos, gulosos, avarentos e pródigos, iracundos, soberbos e preguiçosos.
- VI Círculo – Hereges.
- VII Círculo – dividido em 1º, 2º e 3º girões: Violentos contra o próximo (homicidas, tiranos e predadores); Violentos contra si próprios (suicidas e perdulários); Violentos contra Deus, contra a arte e a natureza (blasfemos, sodomitas e usurários).



Figura 2
Mapa do Inferno de Dante
Sandro Botticelli (século XV)

- VIII Círculo – Malebolge, composto por dez bolges ou valas: Fraudulentos (sedutores, alcoviteiros, adutores, simoníacos, adivinhos, astrólogos, bruxas, prevaricadores, hipócritas, ladrões, conselheiros de fraudes, semeadores de escândalos e cismas, falsários de metais, de moedas, de pessoas e de palavras).

- IX Círculo – possui quatro zonas concêntricas: Caína, Antenora, Toloméia e Judeca: Fraudulentos contra quem confia (traidores dos parentes, da pátria, dos hóspedes e dos benfeitores).

- Dite: cidade de gelo onde está Lúcifer, imerso no Cocito (lago de gelo).

1.2 - Resumo do Inferno

Apaixonado por Beatriz desde que os dois tinham nove anos, Alighieri era um jovem envolvido em política por tradição de sua família, chegando a ser prefeito de Florença, cidade de onde foi expulso e para a qual jamais retornou.

Beatriz casou-se muito jovem com um banqueiro. Da mesma forma, por conveniência familiar, Dante casa-se com Gema. A morte prematura de Beatriz abala toda a vida do autor, que passa a escrever exclusivamente para ela, transformando “A Divina Comédia” em uma busca pelo reencontro com Beatriz, na forma de um reencontro com o divino.

Em 1289, Dante encontra-se com a jovem Beatriz, que logo se casa com outro. Ela morre em seguida (1290), tornando-se uma obsessão para o autor. Beatriz Portinari vai estar presente na obra de Alighieri até que se encerre o Paraíso.

A morte de Beatriz fez com que o poeta se dedicasse ainda mais a escrever e a ler clássicos como Boécio e Cícero. Essas leituras vão se fazer presente em toda a sua obra.

Dante teve uma vida política marcada por muitos incidentes; serviu sua cidade, Florença, até ser injustamente condenado ao exílio. Jamais conseguiu a ela regressar, chegando a pedir ao Imperador que arrasasse sua cidade.

Em 1292 morre Nicolau V, dois anos depois os cardeais escolhem um novo papa. Tendo sido eleito, Celestino V em seguida renuncia, e Bonifácio VIII elege-se em novo conclave. Dante sempre foi avesso à política teocrática do pontífice recém-eleito.

Em 1300, Bonifácio VIII instituiu o grande jubileu que trazia indulgências para quem fosse visitar as basílicas dos apóstolos. Uma grande multidão foi rezar na praça de São Pedro.

Dante também compareceu a Roma, em tarefa política, no entanto emocionou-se com tamanha manifestação de fé. Essa experiência influenciou para sempre os seus escritos. Estima-se que a “Comédia” tenha começado a ser escrita durante a Semana Santa de 1300.

Em 1321 morre Dante, após completar o Paraíso. Sem jamais ter regressado com vida à sua cidade natal, seus restos mortais são enterrados em Florença.

Dante funde tradição bíblica com os clássicos, como Aristóteles, mas é no Limbo, primeira parte do “Inferno” (Canto IV), que encontra seus poetas favoritos, Virgílio (que irá acompanhá-lo), Homero, Horácio, Lucano e Estácio.

Em seus versos o autor se coloca em posição de igualdade com tais poetas, segundo vemos:

Após terem eles raciocinado/ Acenaram-me, com semblante aberto/ E o meu mestre também sorriu tanto/ E mais honra eles me tributaram/ Que elevaram-me à altura deles/ E assim fui sexto entre tanto saber (“Inferno”, IV, 97 – 102, trad. Andrea Lombardi).

Dessa forma, Alighieri se auto-proclama um grande clássico e é com esta postura muitas vezes arrogante que se colocará como juiz de seus inimigos, responsáveis pelo seu exílio de Florença, e daqueles que considera pecadores.

O escritor Dante descreve o “personagem” Dante que, narrado pelo “narrador” Dante, é acolhido e reconhecido como um dos clássicos da humanidade. Esta cena constitui uma autêntica “cena de origem”, uma auto-proclamação de Dante como clássico: como a cena atribuída ao Imperador Carlos Magno, que nos anos 800 teria se coroado com as próprias mãos, tirando a coroa do Papa e inaugurado com este ato o conflito entre papado e império. Dante se auto-proclama nessa cena digno daqueles clássicos. Ele ultrapassa audaciosamente a fronteira da ficção, reivindicando para a literatura um poder real de intervenção na leitura do mundo (LOMBARDI, 2006, p. 18).

Assim como um quase Cristo, como homem reencarnado, Dante se coloca como ligação entre Deus e os homens na terra. Em todo o seu poema a figura de Cristo não aparece, é algo inatingível, ou expresso pelo próprio Dante. Talvez essas

sejam as razões para ter sido considerado herético pela Igreja que tanto criticou, mas jamais abandonou.

Alighieri narra sua estória ao mesmo tempo em que é o protagonista, sempre conferindo a ela uma conotação de verdade, de realidade.

O quanto então me senti gelado e oco, não me perguntes leitor, que não o saberia dizer, pois todas as palavras são poucas para descrevê-lo. Não morri e, contudo, não vivia. Se acaso és dotado do suficiente engenho, imagina o quanto estive privado, tanto da vida quanto da morte (ALIGHIERI, séc. XIV, p.141).

Durante todo o percurso poético, Dante lança mão desse tipo de recurso testemunhal para imprimir veracidade à sua obra.

Na figura de Beatriz, à primeira vista, está a amada que impulsiona o desbravador em sua jornada. Mas é mais que isso. É tanto a força que impulsiona Dante como também aquela que tem a aura de divindade que permite a entrada e a passagem de um ser vivente em cada um dos recantos do “Inferno”, “Purgatório” e “Paraíso”.

Dante, ao encontrar-se com sua amada, assiste à sua transfiguração de mulher desejada, ainda que de forma platônica, em força espiritual, já que pertence ao âmbito do céu.

O terceiro personagem-chave do poema é Virgílio, que, nascido antes do cristianismo (70 a.c. – 19 d.c.), não é culpado de não ser cristão e por isso habita o Limbo (primeiro círculo do “Inferno”).

A escolha pelo poeta Virgílio como acompanhante na difícil trajetória não é aleatória, pois fora ele quem imaginara a descida de Enéas ao inferno, “uma tradição bem viva na cultura medieval” (Zilles, 1998).

Dante mistura figuras do imaginário cristão e da mitologia antiga. Virgílio o acompanha durante quase toda a jornada auxiliando-o contra os monstros e também servindo como apoio retórico para a simbologia deste novo imaginário.

Canto I

Dante vaga perdido em uma selva à noite. Ao amanhecer começa a subir uma colina, quando seu caminho é atravessado por uma pantera, um leão e uma loba, fazendo-o retornar para a selva.

Virgílio aparece para guiá-lo, a pedido de Beatriz. Começa, então, a jornada através do Inferno e Purgatório, culminando no Paraíso, onde a companhia passa a



ser a de Beatriz.

Figura 3 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Tu és meu mestre, tu és meu autor: / és aquele de quem pude colher / o
belo estilo que hoje é meu penhor.

Repara a fera que me fez volver: / livra-me dela, ó sábio, augusta imagem, /
que pulso e veia me faz tremer (ALIGHIERI, tradução de WANDERLEY,

2004, p.61).

Canto II

Pedindo por socorro, Dante invoca as Musas, pois hesita em seguir viagem. Virgílio, no entanto, acalma-o explicando que Beatriz ordenara que fosse em frente, pois havia interesse maior na salvação de Dante. Os dois seguem caminho.

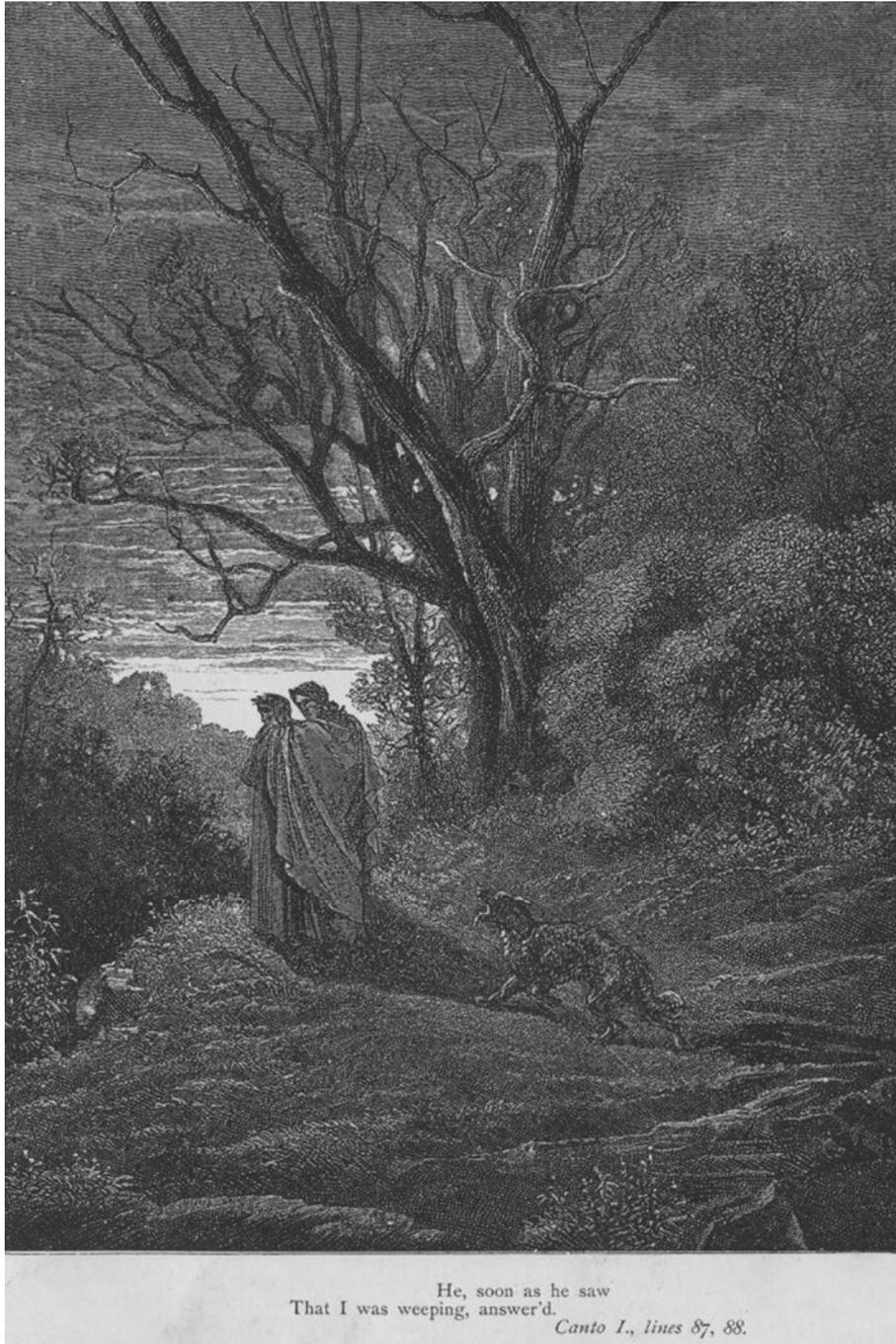


Figura 4 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Ó musa, ó alto engenho, dai-me alento: / ó mente, tu que escreves o que eu via, / tua nobreza aqui tem seu momento.

E comecei: “Poeta, que és meu guia, / vê se há em mim virtude suficiente / para a alta empresa que ora me confias” (ALIGHIERI, tradução de WANDERLEY, 2004, p.69).

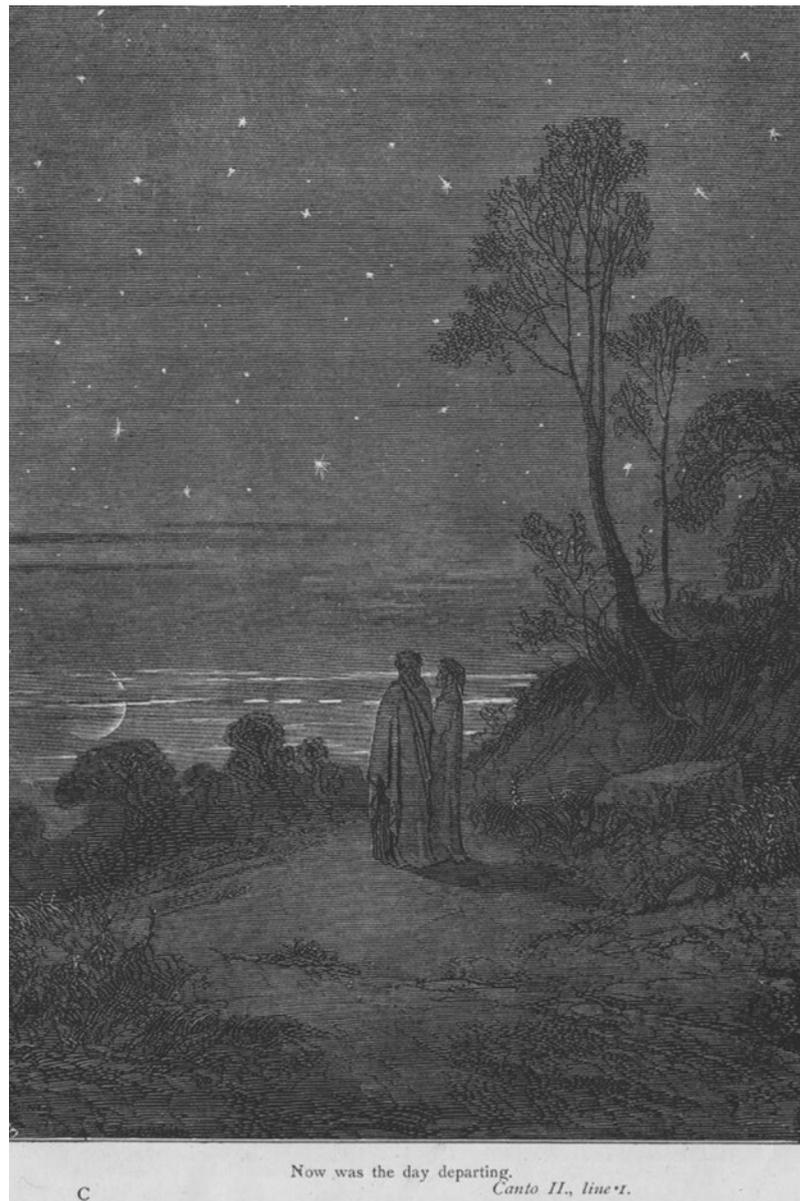


Figura 5 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Canto III

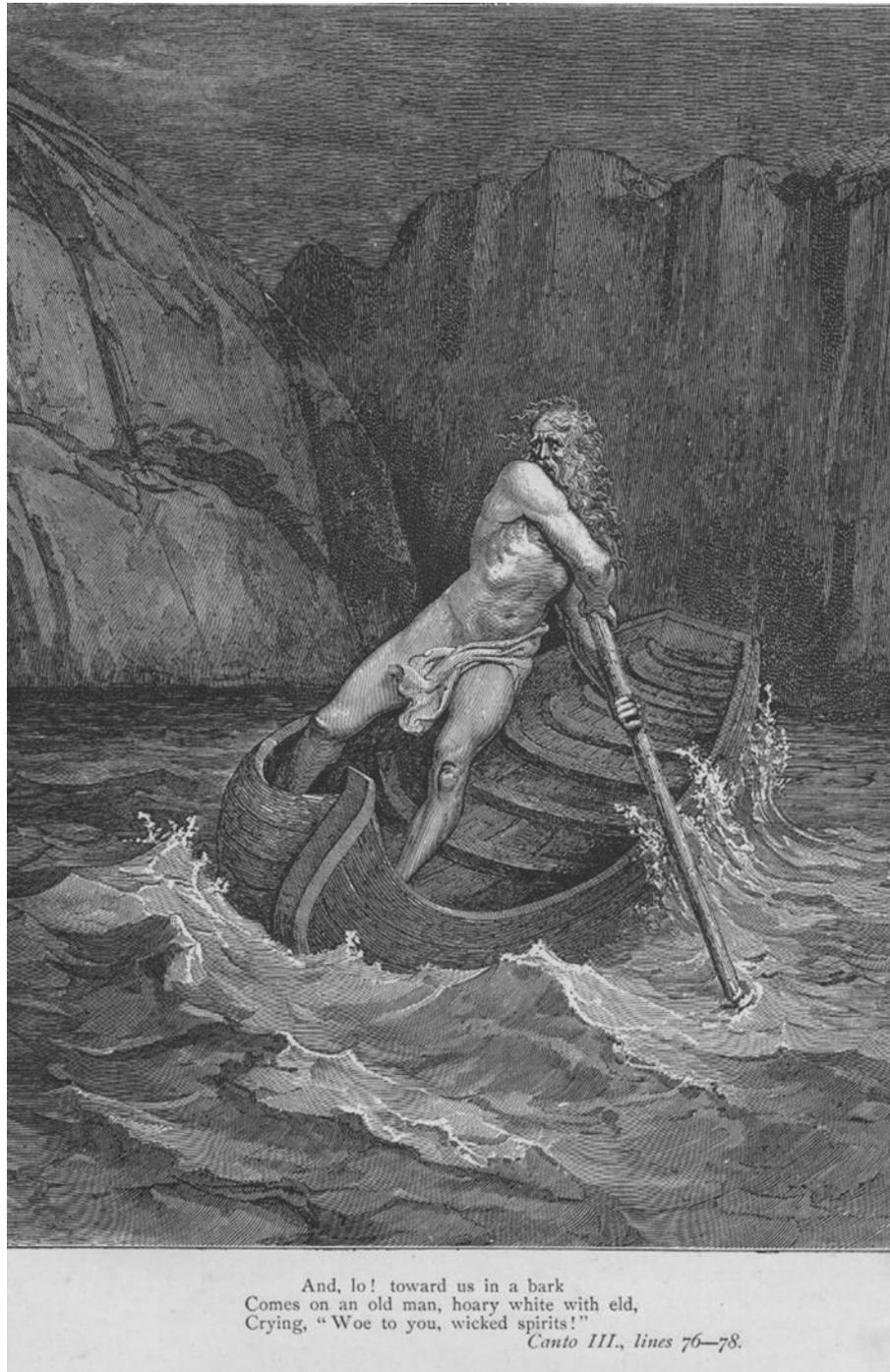
Dante e Virgílio chegam à porta do Inferno, onde encontram uma ameaçadora inscrição:

Por mim se vai à cidade dolente,
por mim se vai à eterna dor,
Por mim se vai à perdida gente.
Justiça moveu meu alto criador,
Que me fez com o divino poder,
o saber supremo e o primeiro amor.
Antes de mim coisa alguma foi criada
exceto coisas eternas, e eterna eu duro.
Deixai toda a esperança, vós que entrais
(ALIGHIERI, 2003, p.17).



Figura 6 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Entram e encontram o caminho que os leva ao rio Aqueronte, onde Caronte, o barqueiro, transporta as almas para a margem onde se dão os suplícios.



And, lo! toward us in a bark
Comes on an old man, hoary white with eld,
Crying, "Woe to you, wicked spirits!"
Canto III., lines 76—78.

Figura 7 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Canto IV

Após ter desmaiado, Dante é acordado por um trovão. Ele, agora, encontra-se no Primeiro Círculo do Inferno, onde estão as almas de crianças e adultos que não foram batizados. Junto destes estão os sábios da Antigüidade, que não conheceram o cristianismo e, portanto, não foram batizados.



Figura 8 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Que não pecaram; se auferem mercês, / tal não lhes basta, pois não têm
batismo, / portal da fé em que tu mesmo crês;

Viveram antes do Cristianismo, / sem adorar devidamente a Deus: / e entre
eles mesmos também eu me abismo (ALIGHIERI, tradução de WANDERLEY, 2004, p.92).

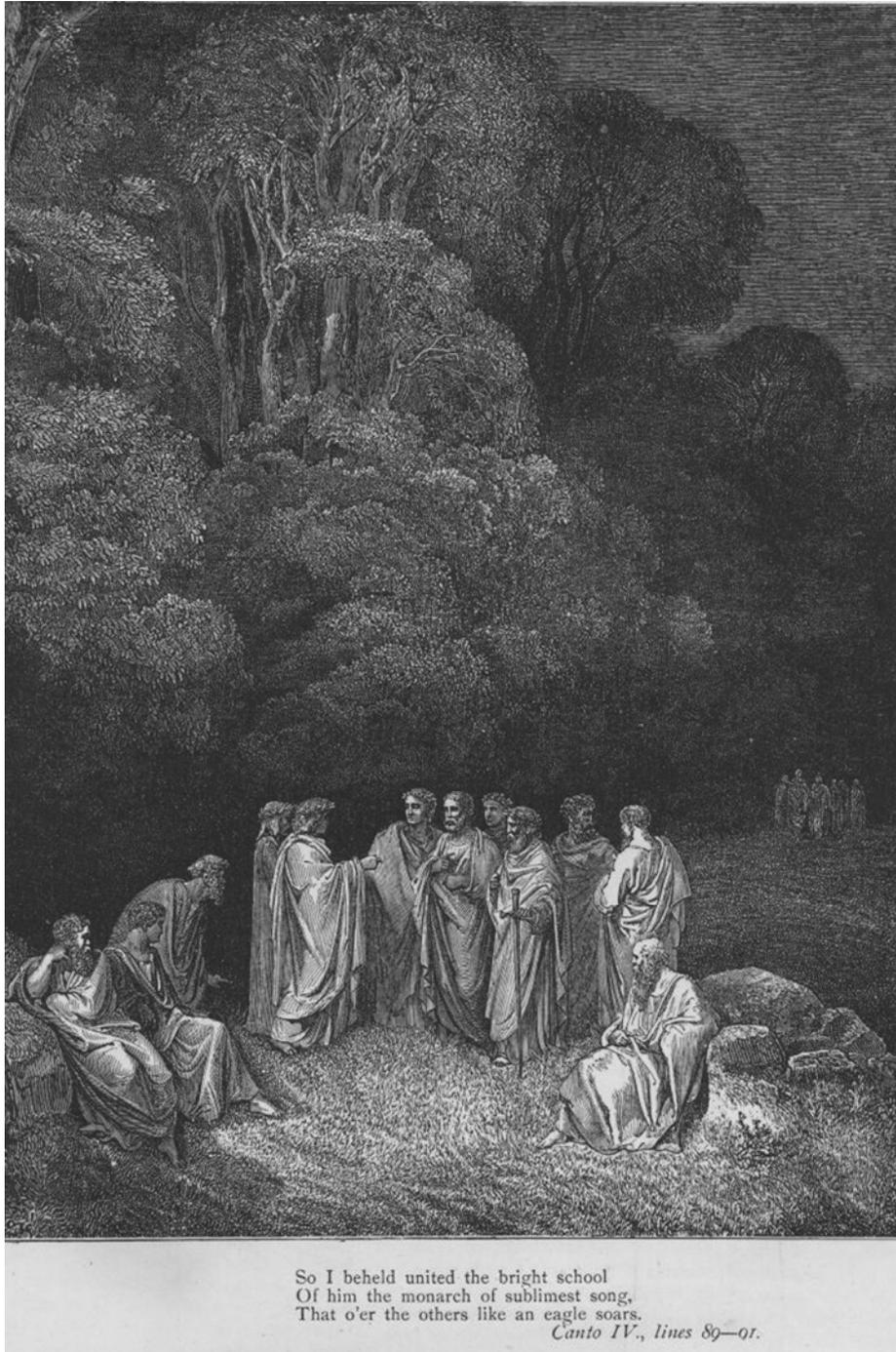


Figura 9 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Canto V

Chegando ao Segundo Círculo, encontram Minos, que julga as almas e lhes decide a pena que devem seguir. É também no Segundo Círculo que estão os luxuriosos, submetidos a uma constante ventania. Aqui, Dante encontra Francesca da Rimini, que em vida praticou adultério com seu cunhado, e, agora, sofre as penas de sua paixão.

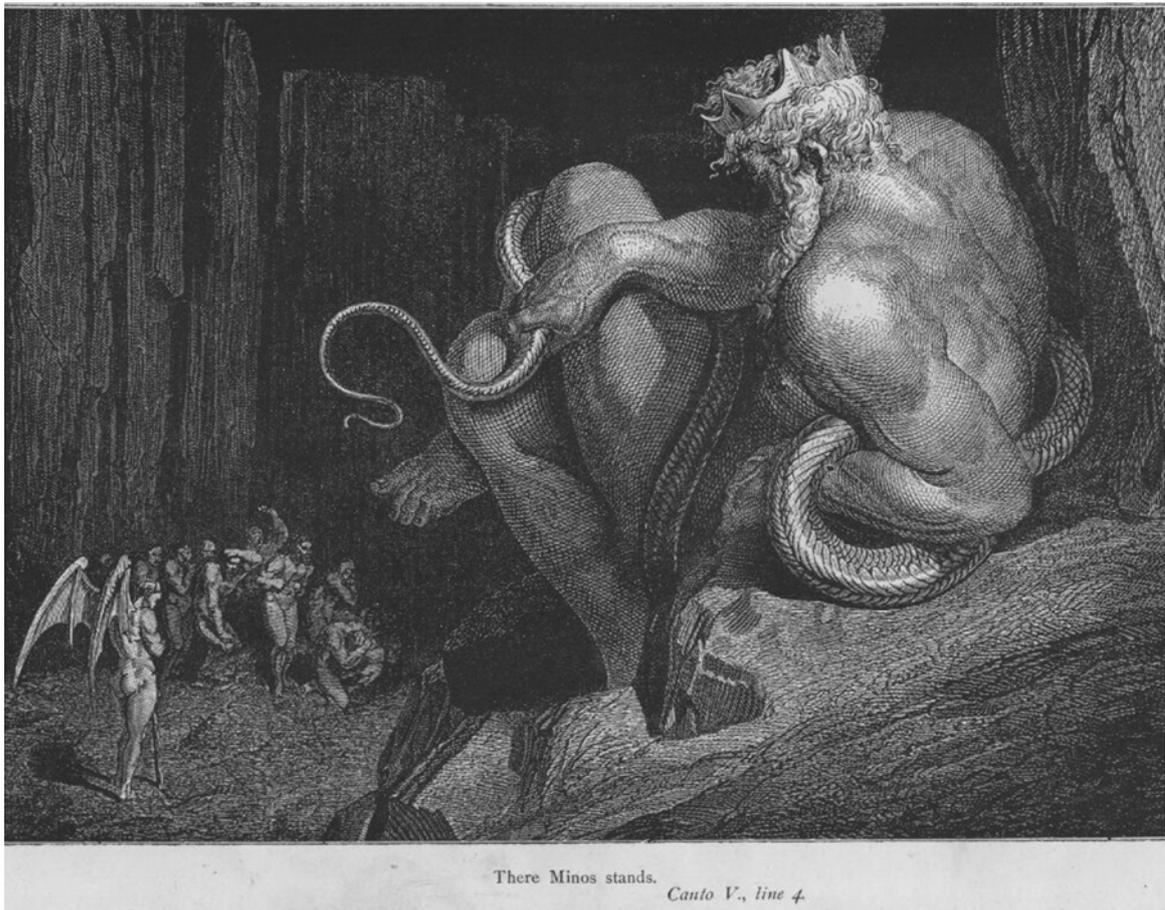


Figura 10 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Quando eles se defrontam com ruína, / ali os gritos, prantos e lamentos, / ali maldizem a força divina.

Entendi que a tal forma de tormento / vai condenado o pecador carnal que
ante o desejo, a razão deixa ao vento (ALIGHIERI, tradução de WANDERLEY, 2004, p.104).



Figura 11 – “A Divina Comédia”
(Gustave Doré - 1892)



Figura 12 – “A Divina Comédia”
(Gustave Doré - 1892)

Canto VI

No Terceiro Círculo estão condenados os gulosos. Sua pena é ficar sob forte chuva de granizo, água e neve enquanto são dilacerados pelas garras de Cérbero, um cão furioso com três bocas. Dante encontra Ciaccio, que faz desastrosas previsões sobre Florença.

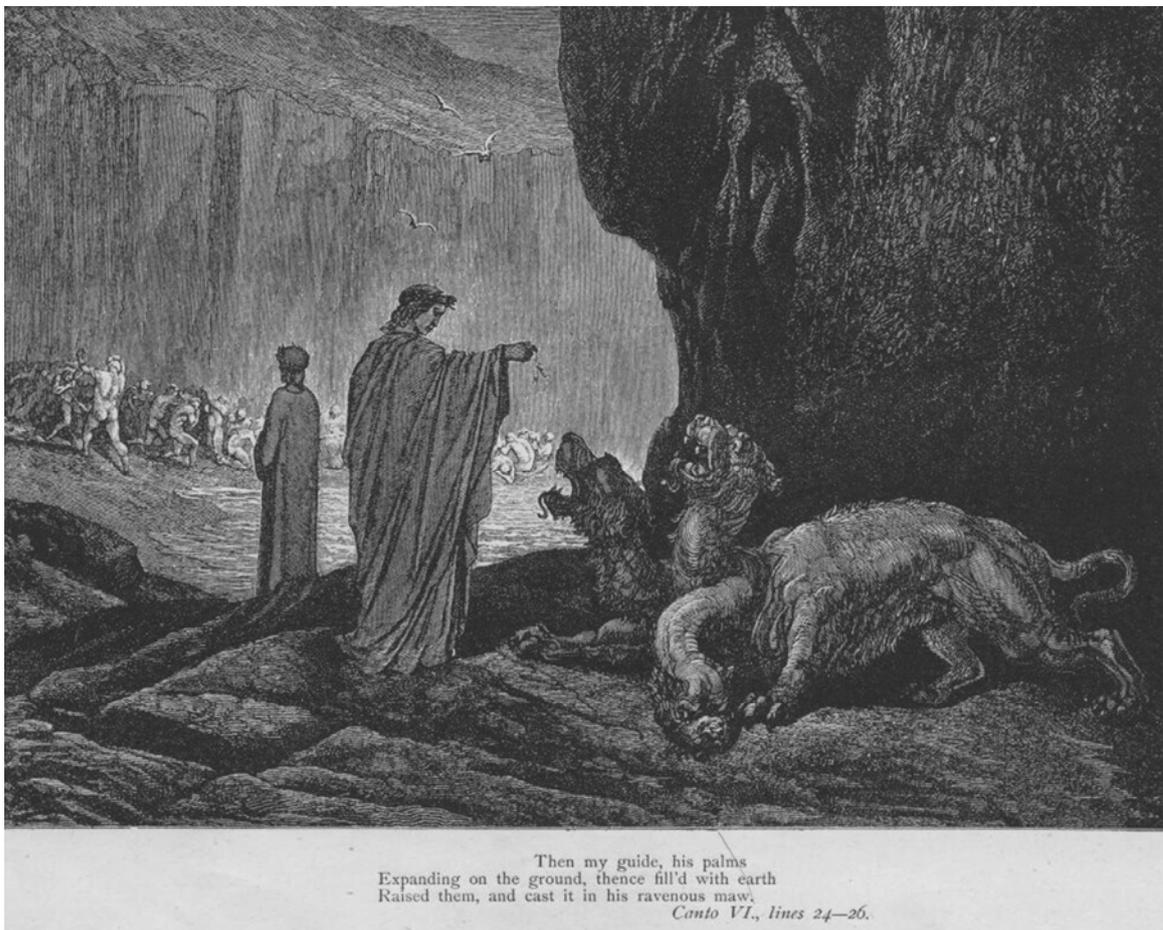


Figura 13 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Grosso granizo, e lama e neve densa, / alternam pela área em treva imersa:
/ fétida a terra a que ela dispensa.

Cérbero, fera-monstro a mais perversa, / por três goelas caninamente ladra
/ sobre a gente que aqui se vê submersa (ALIGHIERI, tradução de WANDERLEY, 2004, p.121).



Thy city, heap'd with envy to the brim,
Aye, that the measure overflows its bounds,
Held me in brighter days. Ye citizens
Were wont to name me Ciaccio.

Canto VI., lines 49-52.

Figura 14 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Canto VII

À entrada do Quarto Círculo está Plutão, que com palavras cheias de ira amedronta Dante. Nesse círculo estão os pródigos e avarentos condenados a rolar enormes pesos e a injuriar-se mutuamente.

Descendo ao Quinto Círculo, deparam-se com os irascíveis mergulhados no Estige, um pântano formado por águas escuras.

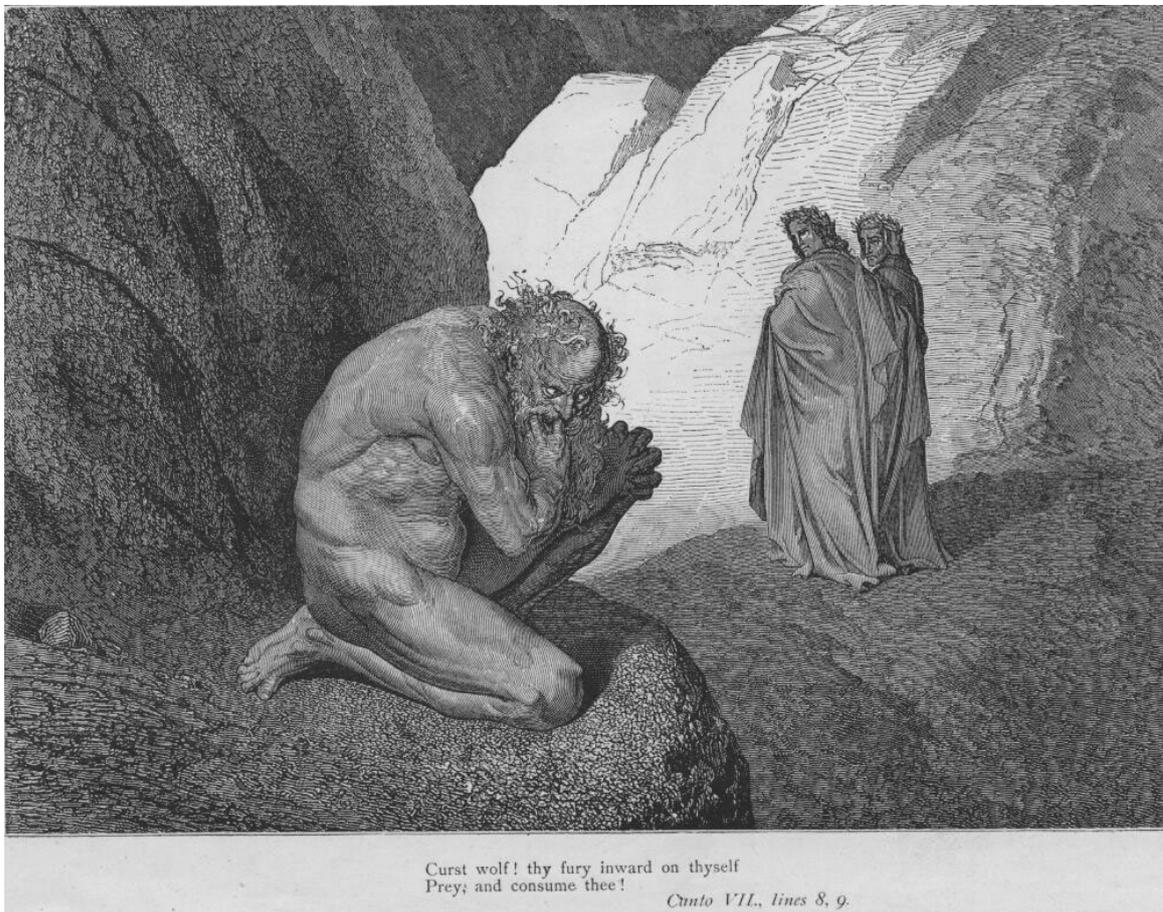
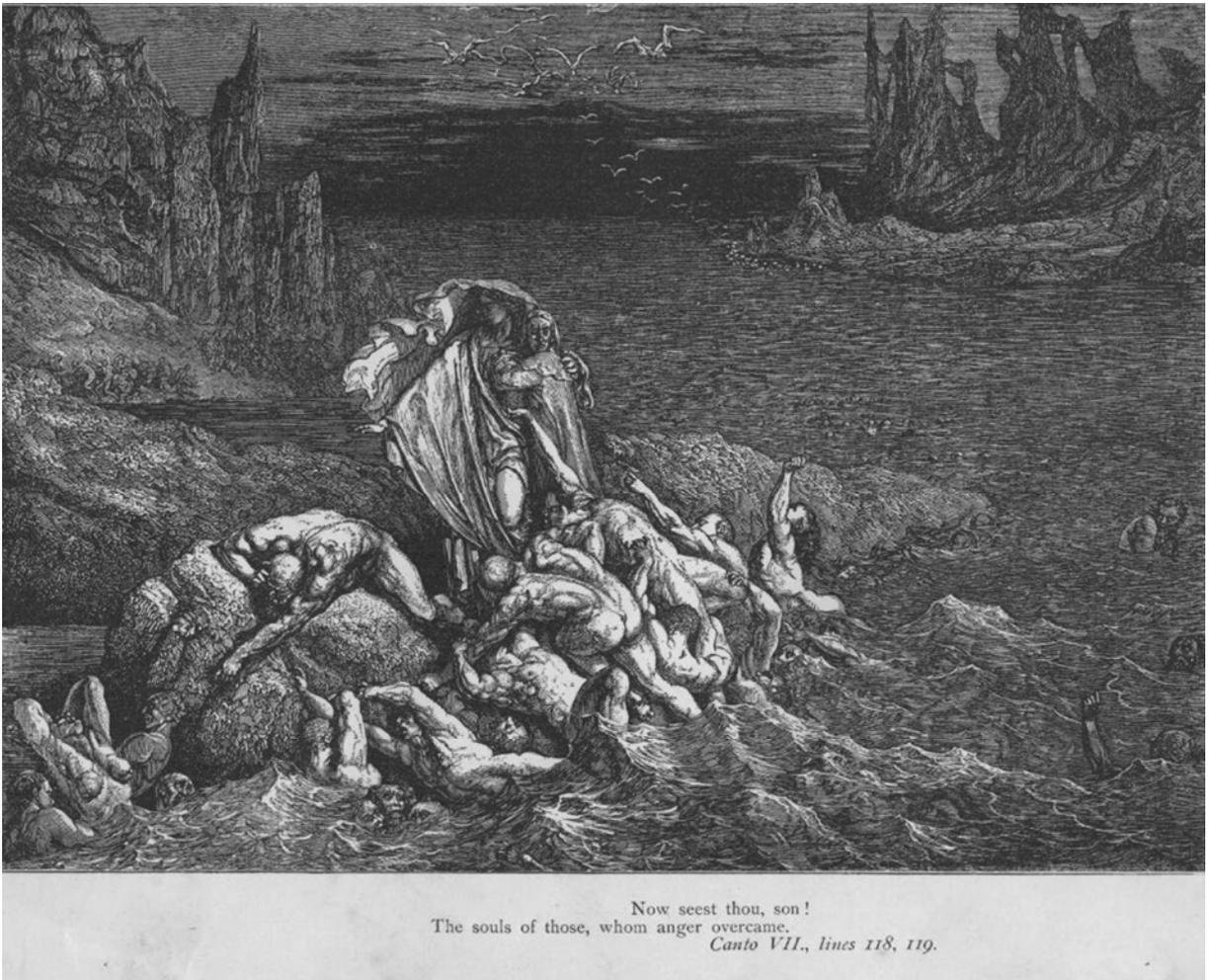


Figura 15 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

“Pape Satàn, pape Satàn alabel!...”, / começou Pluto em sua voz roufenha; /
e o meu mestre gentil, que tudo sabe,

Disse, a me encorajar: “Não te detenha / o teu temor; nem o poder exposto / impeça que desçamos esta penha” (ALIGHIERI, tradução de WANDERLEY, 2004, p.129).



Now seest thou, son!
The souls of those, whom anger overcame.
Canto VII., lines 118, 119.

Figura 16 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Canto VIII

Ainda no Quinto Círculo os dois poetas atravessam o Estige na barca de Flégias, personagem mitológico que incendiou o templo de Apolo como vingança por este ter-lhe violado a filha.

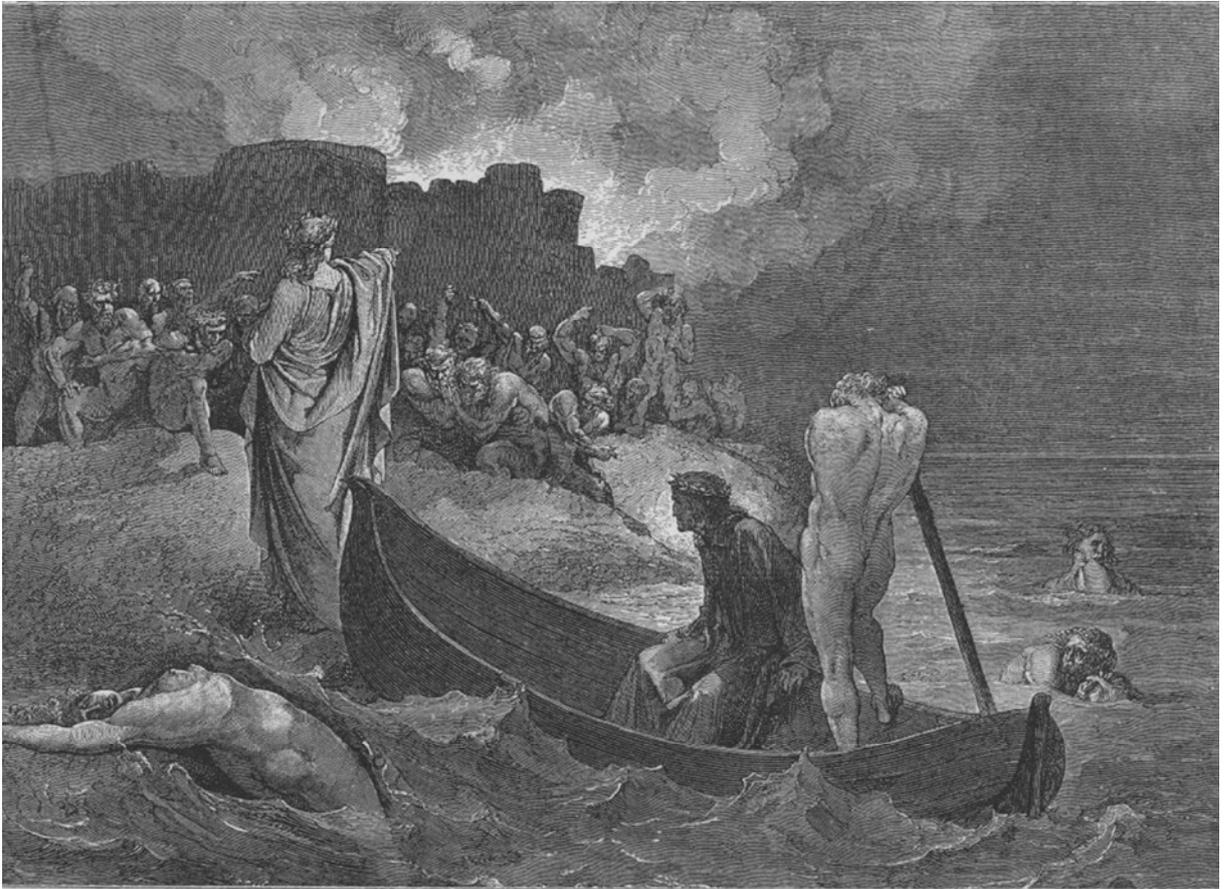
Chegam às portas de Dite, cidade onde está Lúcifer. Em Dite estão todos os demais Círculos do Inferno. No entanto, não conseguem entrar.



Figura 17 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

“Gritas em vão, Flégias, Flégias barqueiro”, / disse o meu mestre, “porque desta vez / nós vamos só cruzar teu lamaceiro.”

Como quem ouve que errou no que fez / e só mais tarde vê do engano a marca, / guardou Flégias a ira na mudez (ALIGHIERI, tradução de WANDERLEY, 2004, p.140).



I could not hear what terms he offer'd them,
But they conferr'd not long.

Canto VIII., lines 110, 111.

Figura 18 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Canto IX

As portas do Sexto Círculo são abertas por um Anjo. Neste círculo encontram-se os heréticos.

Entre os personagens deste Círculo estão Eritone, bruxa que sabia ligar as almas às carnes mortas. Aqui estão também as Fúrias, três monstros com cabeça de medusa. Elas revoltam-se contra Dante por já terem sido enganadas por Teseu, que descera ao Inferno e conseguira enganar-lhes, regressando ao mundo.

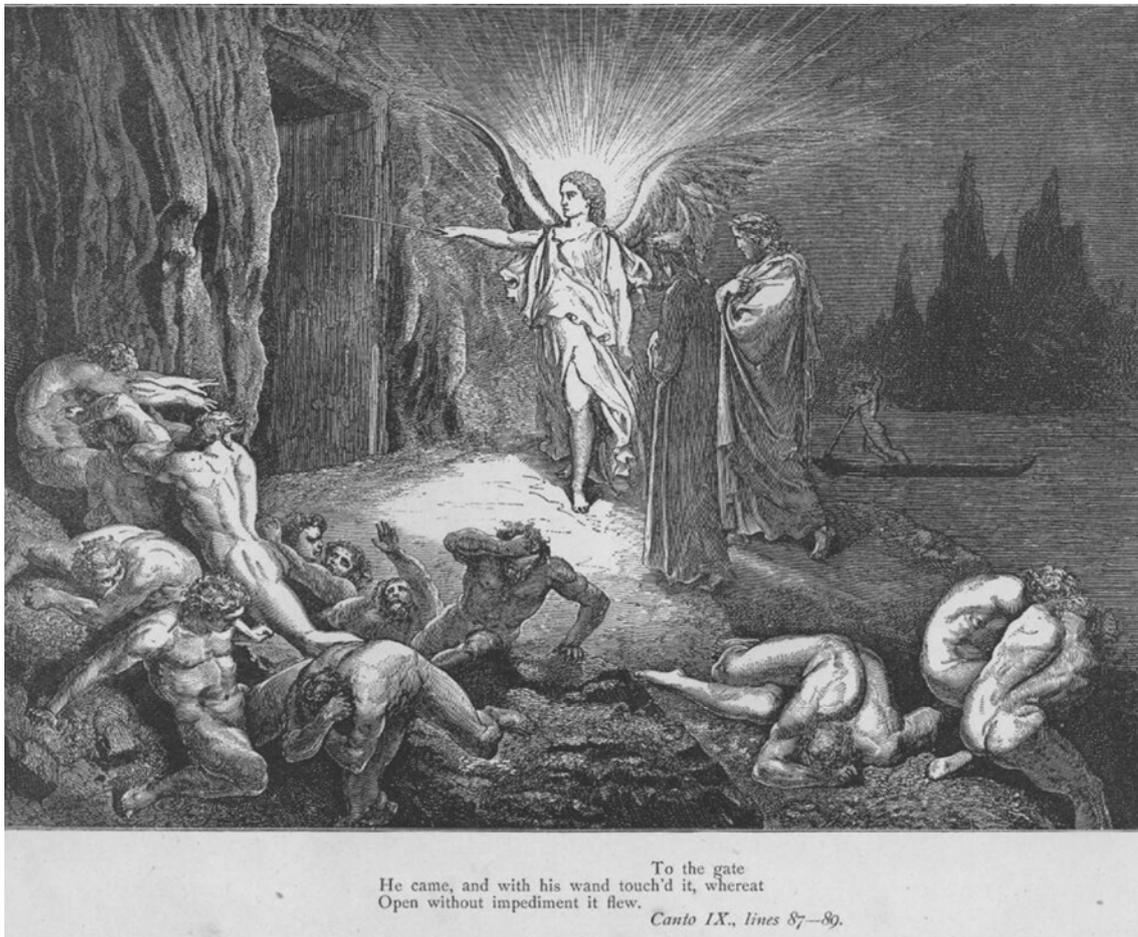


Figura 19 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

“Medusa, fá-lo em pedra!” Lá do alto / diziam tendo em baixo os seus olhares, / “Mal houve em não punir Teseu no assalto!”

“Recua e cobre os olhos: se fitares / Gorgona ao se mostrar à tua frente, / ao mundo é impossível retornares” (ALIGHIERI, tradução de WANDERLEY, 2004, p.151).

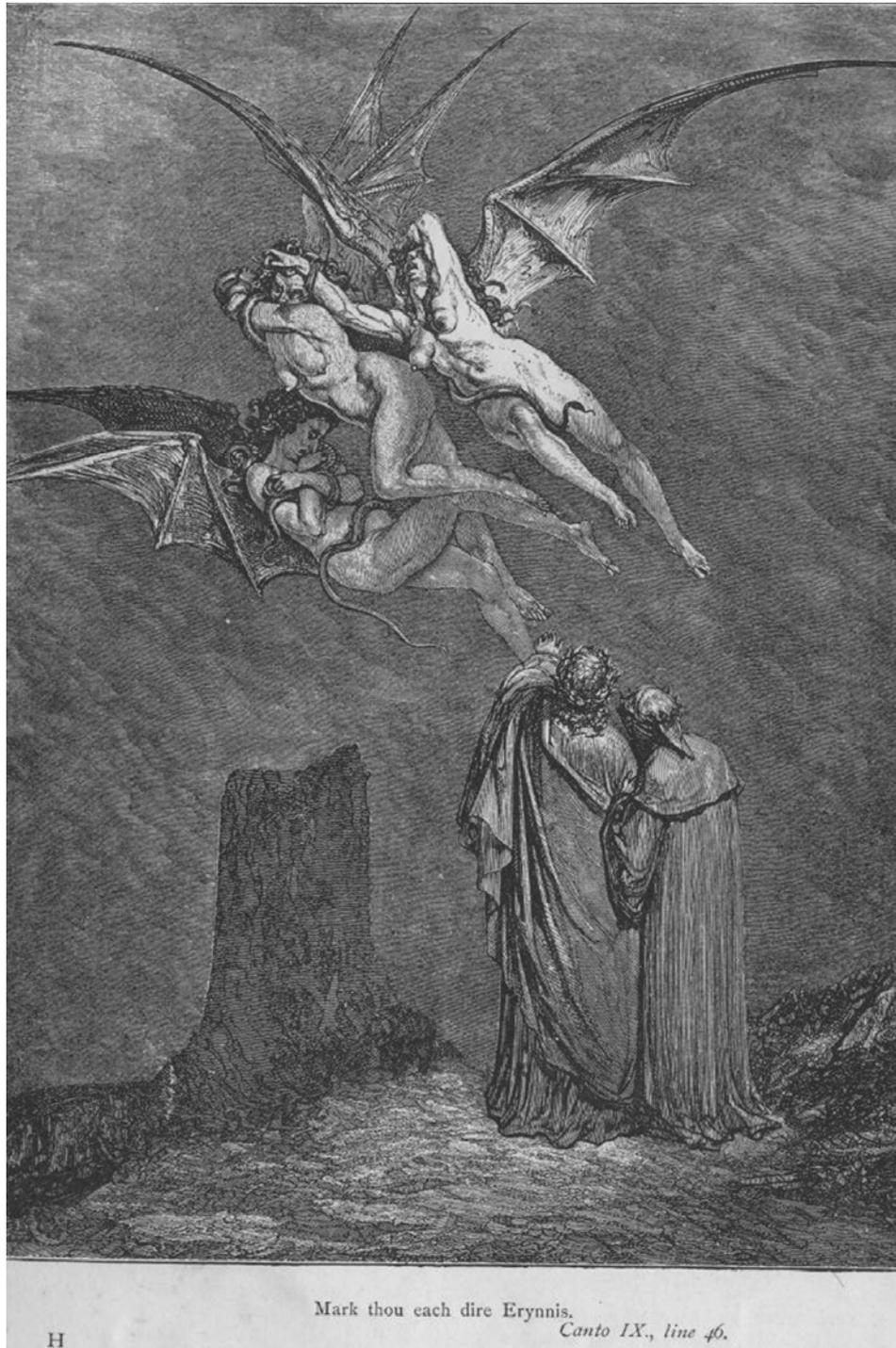
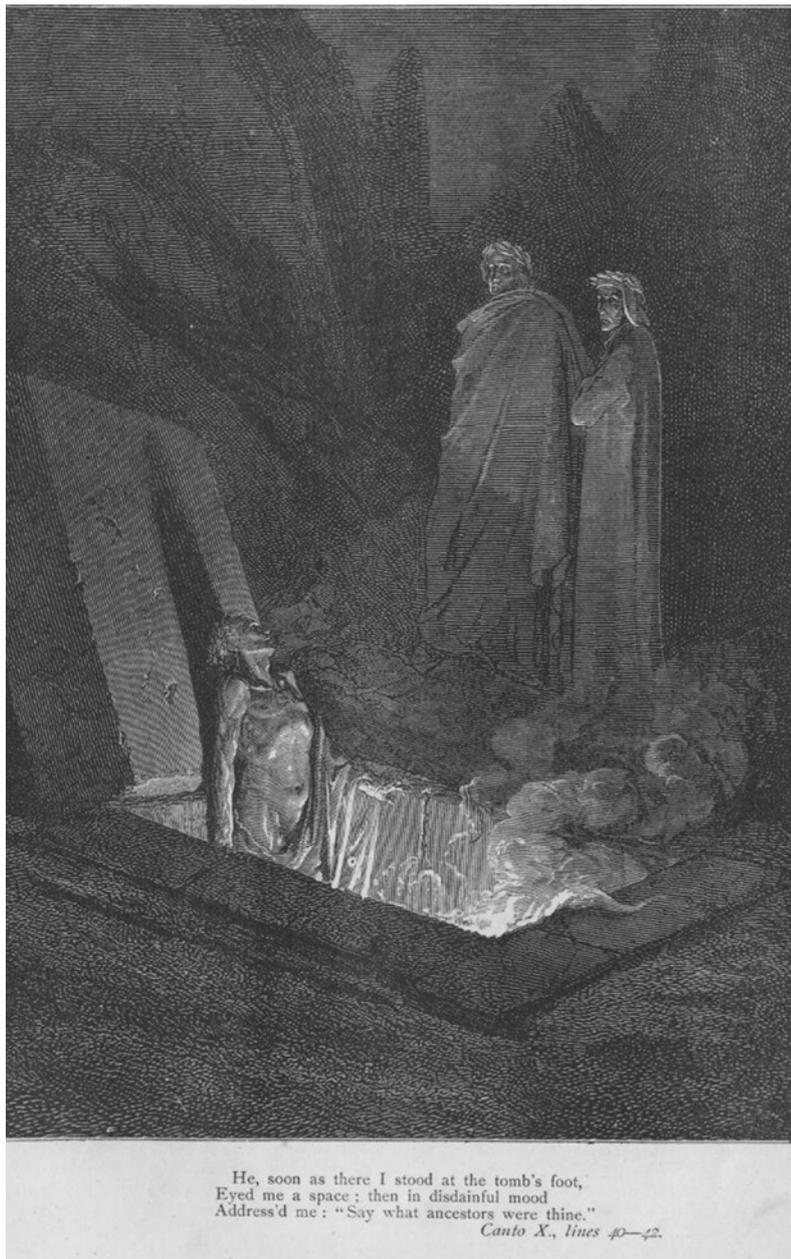


Figura 20 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Canto X

Ainda no Sexto Círculo Dante e Virgílio avistam sepulcros. Percebendo que ali estavam pessoas que Dante conheceu antes que estas morressem, ele pergunta a Virgílio se pode entrevistá-las.



He, soon as there I stood at the tomb's foot,
Eyed me a space ; then in disdainful mood
Address'd me : "Say what ancestors were thine."
Canto X., lines 40-42.

Figura 21 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Dante conversa com Farinata, antigo adversário político de sua família. Também conversa com Cavalcante Cavalcanti, pai do poeta Guido de Cavalcanti.

Dante critica o poeta por não ter dado devido valor à obra de Virgílio. Dante continua a lamentar não ter voltado à Florença, como o fez Farinata.

E eu a ele: “Por meu poder não venho: / conduz-me aquele que ora ali se posta, / quem Guido desdenhou, talvez, ferrenho.”

Sua fala e a pena a ele imposta / lembraram-me seu nome e seus costumes, / pelo que fui tão claro na resposta (ALIGHIERI, tradução de WANDERLEY, 2004, p.162).

Canto XI

Encontram o sepulcro do Papa Anastácio. Dante comenta que este havia cometido heresia por culpa de Diácono Fotino.

Virgílio explica minuciosamente como estão distribuídos os pecados no Inferno. Nesta passagem Dante e o poeta romano discutem ética segundo pressupostos aristotélicos.

Ali, ante o mau cheiro acumulado / que o ar profundo abismo tanto agita, / ficamos num sepulcro refugiados:

e nele eu vi alguma coisa escrita / que dizia: “Anastácio Papa guardo, / a quem desviou Fotino da senda estrita” (ALIGHIERI, tradução de WANDERLEY, 2004, p.169).

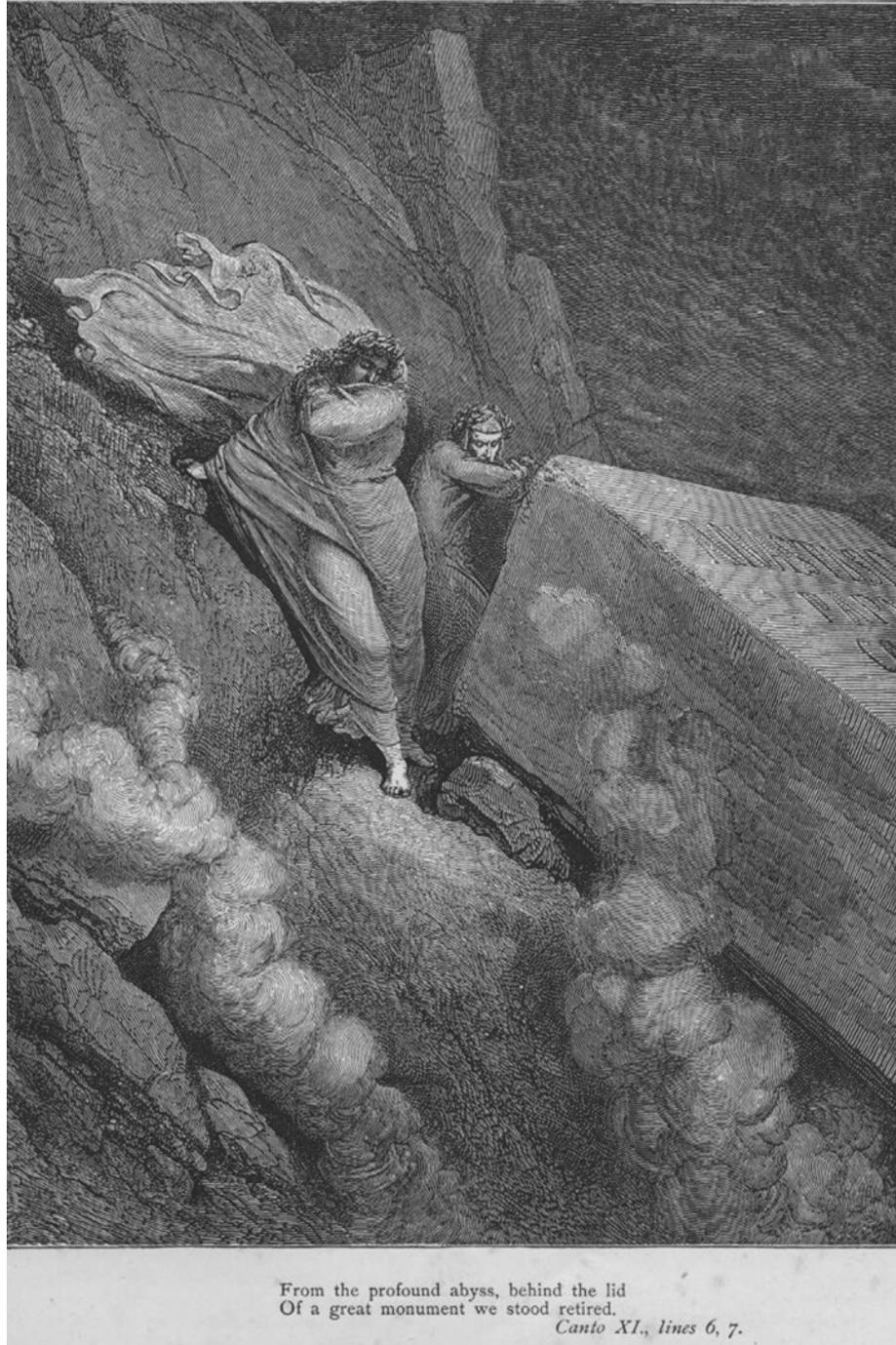


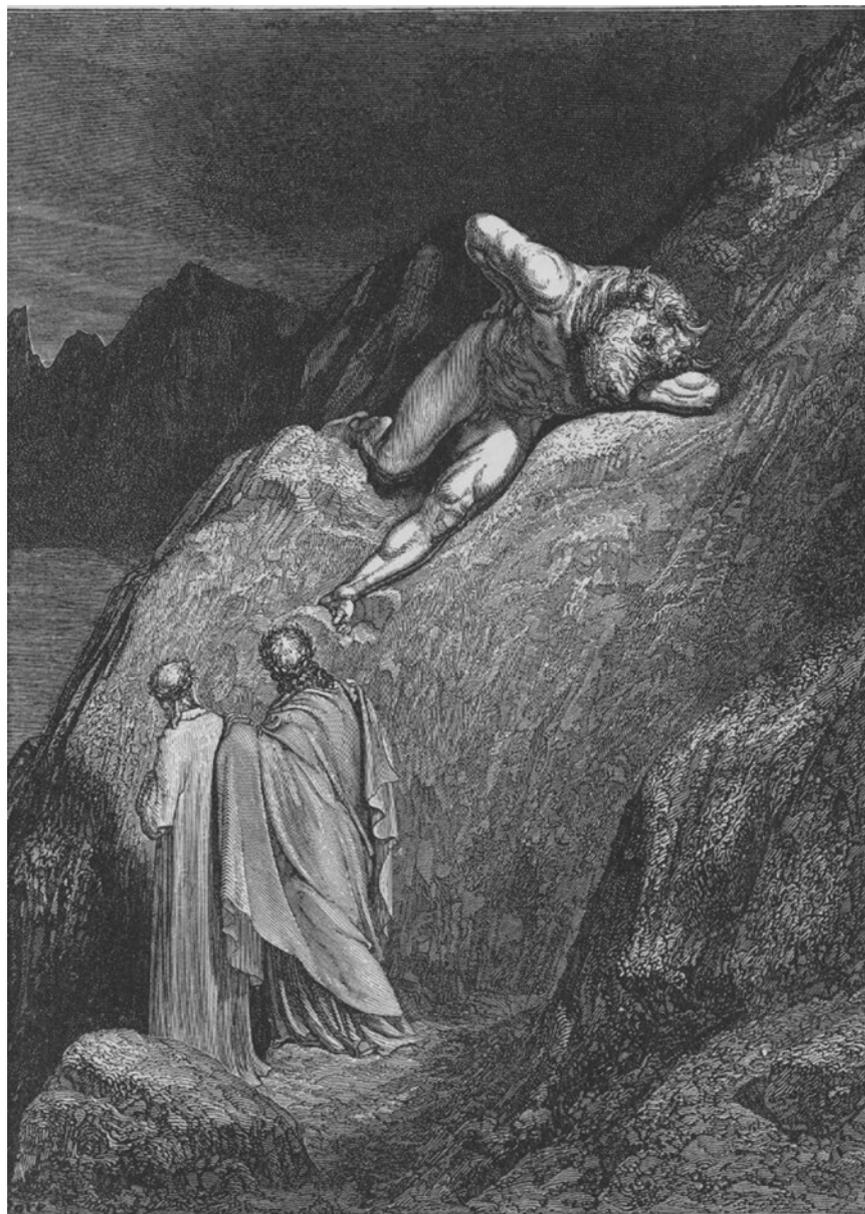
Figura 22 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Canto XII

No Sétimo Círculo encontra-se o Minotauro, em guarda, e ameaça os dois poetas. Virgílio fala ao Minotauro, que se retira.

Neste Círculo estão aqueles que praticaram violência contra o próximo e se acham mergulhados em sangue fervente.

Figura 23 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)



And there
At point of the disparted ridge lay stretch'd
The infamy of Crete, detested brood
Of the feign'd heifer.

Canto XII., lines 11—14.