

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE HISTÓRIA (INHIS – UFU)**

**LETÍCIA SIMÕES MALERBA**

**UT PICTURA POESIS: DANTE ALIGHIERI, SANDRO  
BOTTICELLI E AS FIGURAÇÕES DO DIABO**

**Uberlândia - MG  
2019**

**Letícia Simões Malerba**

**UT PICTURA POESIS: DANTE ALIGHIERI, SANDRO  
BOTTICELLI E AS FIGURAÇÕES DO DIABO**

Monografia apresentada ao Instituto de  
História da Universidade Federal de  
Uberlândia, como exigência para a  
obtenção do título de licenciada e bacharel  
em História.

Orientador: Prof. Dr. Cleber Vinicius  
do Amaral Felipe

**Uberlândia - MG  
2019**

*À minha mãe, Esmeralda Cristina Simões  
Malerba e ao meu pai, Júlio César  
Malerba.*

*“L’amor che move il sole e l’altre stelle”.*  
Dante Alighieri, Paraíso, Canto XXXIII,  
*Divina Comédia.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me dado forças para concluir mais essa etapa e por todas as bênçãos concedidas.

A minha mãe, Esmeralda Cristina Simões Malerba, a pessoa mais importante da minha vida e a mulher mais guerreira que já conheci. É extremamente difícil resumir em tão poucas linhas o tamanho da minha admiração por você, que já passou (e ainda passa, na realidade) por poucas e boas para fazer com que eu chegasse até aqui. Sou eternamente grata por tê-la em minha vida, por sempre me estimular a seguir os meus sonhos e por ter me ensinado, desde muito pequena, o valor da Educação. Obrigada por me incentivar a fazer uma faculdade federal mesmo sabendo de todas as dificuldades que enfrentaríamos, principalmente depois do falecimento do pai. Tudo o que eu faço é pensando em você, mãe. Obrigada por tudo. Eu te amo.

Ao meu pai, Júlio César Malerba, que foi embora muito cedo, quando eu tinha apenas quinze anos. Todos os dias eu penso em você, mas em nenhum deles fico me lamentando demais por não tê-lo por perto fisicamente, pois você está no meu coração. É claro que faz uma falta tremenda não poder mais conversar com você e assistir aos jogos do Corinthians juntos, mas o que ficou em minha lembrança foi a imagem do melhor pai que alguém poderia ter tido, que jogava bola comigo na garagem de casa mesmo depois de chegar cansado do trabalho, que ficava louco nos jogos do timão e que era muito engraçado. Eu tenho certeza que você teria achado muito massa a minha escolha pelo curso de História e eu espero que se orgulhe de mim, onde quer que você esteja. Obrigada por todos os seus ensinamentos. Eu te amo.

A minha avó materna, Esmeralda Camolezzi Simões e ao meu avô materno, Walter Simões. Desde sempre fui muito apegada aos dois e tive o privilégio de crescer com ambos ao meu lado me incentivando a estudar, me ensinando valores e claro, me mimando também, afinal, sou neta única. Minha avó me viu conseguir a vaga na faculdade, porém infelizmente não estará presente fisicamente para me ver concluí-la, mas apesar disso sei que, assim como meu pai, ela está olhando por mim e por toda nossa família. Obrigada, vó, por todo carinho, toda preocupação e por ter sido essa pessoa linda. Obrigada, vô, por todo o apoio e incentivo de sempre; por ter sido um homem trabalhador, íntegro e que sempre me incentivou a estudar. Aos dois, toda a minha admiração, gratidão e amor.

Ao meu namorado, Christian Bernardes Del Franco. Sou muito grata por termos nos encontrado naquele dia 18 de Junho de 2016. Nos conhecemos quando eu estava no terceiro período do curso e você lá na Filosofia, então praticamente passou toda essa caminhada da graduação comigo, o que foi muito importante para mim, em todos os sentidos. Obrigada por ter me incentivado a investir no tema da *Divina Comédia*, por escutar com tanta atenção todas as vezes que falo, emocionada, de Dante Alighieri, por passar horas conversando comigo sobre os mais variados assuntos, por me acalmar nas minhas constantes crises de ansiedade... Mas obrigada, principalmente, por ser quem você é e por cuidar tão bem de mim. Eu te admiro, em todos os sentidos, e você é essencial em minha vida. Eu te amo, amore mio.

Aos meus colegas da turma 42 que também foram importantes durante todo o período da graduação, por todas as conversas, risadas e desabafos que demos ao longo desses quatro anos e meio, fazendo com que tudo isso se tonasse mais leve.

Ao meu orientador, Cleber Vinicius do Amaral Felipe, por todo o seu empenho e interesse nessa caminhada, por me apresentar tantos textos e autores que não conhecia, por me incentivar a apresentar meu trabalho na Semana de História da UFU no ano de 2018 e, principalmente, pela paciência em orientar uma aluna fascinada por Dante Alighieri, mas que ainda não fazia ideia de qual caminho seguir na pesquisa. Eu o admiro e sou muito grata por todos os seus ensinamentos. Obrigada, professor.

Aos professores e professoras do Instituto de História da UFU. Todos foram essenciais em minha formação, pois me fizeram querer seguir, cada vez mais, o caminho da História. Agradeço especialmente a professora Ana Flávia Cernic Ramos, que ministrou – brilhantemente - a disciplina de História Medieval no segundo período e sugeriu como trabalho final a *Divina Comédia*. Foi aí que tudo começou.

Por fim, sou grata a Virgílio, Dante Alighieri, Sandro Botticelli e tantos outros, bem como à arte e à poesia, por darem ainda mais sentido à minha existência.

## RESUMO

O estudo em questão tem por objeto as representações do Diabo presentes na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e nos desenhos de Sandro Botticelli voltados para o poema dantesco. Para tanto, pretende-se analisar a maneira como a pintura e a poesia relacionam-se, principalmente por meio da figura retórica da écfrase e do conceito de *ut pictura poesis*. Buscou-se avaliar Dante Alighieri e Sandro Botticelli a partir dos critérios artísticos de seu tempo, sempre levando em consideração as diferenças entre a arte mimética e a arte romântica, questão fundamental para se compreender as discussões propostas ao longo da monografia. Dessa maneira, parece-nos fundamental considerar a forma como a tópica do *ut pictura poesis* se manifestou na poesia e na pintura por meio da écfrase, o que permite abordar possíveis relações entre os ofícios do poeta e do pintor.

**Palavras-chave:** Dante Alighieri, Sandro Botticelli, *Divina Comédia*, Diabo, Écfrase, *Ut pictura poesis*.

## ABSTRACT

The present work aims to explain how painting and poetry are related, mainly through the figure of the ecclesiastic and the concept of *ut pictura poesis*, taking into account its rhetorical character and using for this the work *Divine Comedy*, of Dante Alighieri, and the drawings made by Sandro Botticelli around the figure of the Devil, present in the same. It was tried to evaluate Dante Alighieri and Sandro Botticelli from the artistic criteria of his time, always thinking about the differentiation between the mimetic art and the romantic art, fundamental question to understand the discussions proposed throughout the monograph. In this way, Botticelli's drawings referring to the figure of the Devil and the Inferno were analyzed, having as main reference the descriptions related to the same present in the *Commedia*, evidencing, in this sense, the way in which *ut pictura poesis* in poetry is manifested through the rhetorical resource and the possible relations between the offices of the poet and the painter.

**Keywords:** Dante Alighieri, Sandro Botticelli, *Divine Comedy*, Devil, Écfrase, *Ut pictura poesis*.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	
<b>Capítulo 1</b>	
1 - Dante Alighieri (1265-1321)	
1.1 A vida de Dante Alighieri .....	
1.2 Firenze no século de Dante .....	
1.3 Dante e suas fontes .....	
1.4 A <i>Commedia</i> .....	
2 – Sandro Botticelli (1445-1510)	
2.1 A vida de Sandro Botticelli e a Firenze dos séculos XV-XVI.....	
2.2 A <i>Commedia</i> de Botticelli.....	
<b>Capítulo 2</b>	
3.1 A figura do Diabo no medievo .....	
3.2 A figura da écfrase .....	
3.3 <i>Ut pictura poesis</i> .....	
3.4 A relação entre pintura e poesia e os desenhos de Botticelli .....	
<b>Considerações finais</b> .....	
<b>Fontes</b> .....	
<b>Referências bibliográficas</b> .....	
<b>Sites</b> .....	
<b>Imagens</b> .....	

## INTRODUÇÃO

Dante Alighieri (1265-1321), poeta, escritor e político florentino, escreveu obras pertencentes a diferentes gêneros, como *De vulgari eloquentia* (1302-1305) e *Vita Nuova* (1292-1293), mas foi com a *Commedia* (1304-1321) que seu nome se tornou amplamente conhecido, poema que, até os dias atuais, continua sendo objeto de estudo das mais variadas vertentes. O pintor Sandro Botticelli (1445-1510), também 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 igualmente muito conhecido por seu talento e capacidade de representação por meio de pinturas e de desenhos.

O presente trabalho se utiliza da *Commedia*, mais especificamente do seu primeiro livro, que retrata a geografia infernal, para analisar a maneira como a figura do Diabo foi descrita por Dante e, posteriormente, representada nos desenhos de Botticelli. Para tornar possível esta discussão, é necessário compreender o momento histórico no qual ambos estavam inseridos, o estatuto da arte, as referências culturais retomadas por cada um. No primeiro capítulo, apresentamos ao leitor Dante Alighieri, sua cidade natal e as principais fontes que utilizou na composição do seu poema, ou seja, buscamos esboçar um panorama da vida do poeta por meio de uma breve biografia. Em seguida, discorreremos sobre os elementos constitutivos da *Divina Comédia*, descrevendo de maneira geral os assuntos abordados, sua importância na constituição da língua italiana, a disposição do poema. Ainda no primeiro capítulo, uma breve biografia de Sandro Botticelli foi elaborada, abordando aspectos de sua vida pessoal que foram determinantes na confecção de suas pinturas, bem como seus mestres e suas inspirações. Além disso, foram discutidas também questões técnicas relativas aos seus trabalhos, para que se possa compreender melhor os seus desenhos em torno da *Commedia*, principalmente aqueles que figuram o Inferno e ao Diabo.

No segundo capítulo, elaboramos uma análise sobre a figura do Diabo no medievo. Nesta parte, discutimos a forma como se deu a construção da imagem desta personagem, a maneira como o imaginário cristão descreveu suas feições até o século IX e os principais motivos que possibilitaram um maior investimento em sua descrição especialmente a partir do século X, sem deixar de destacar o papel da Igreja Católica nesse processo e na constituição do imaginário medieval, utilizando para isso autores como Umberto Eco e Robert Muchembled. Na sequência, tratamos da figura da éfrase

e da tópica horaciana do *ut pictura poesis*: por meio destes conceitos, o leitor poderá compreender melhor o inferno dantesco e, particularmente, a figura do Diabo, bem como a arte que fundamentou estas obras. Por fim, serão colocadas pinturas de outros artistas, em sua grande maioria contemporâneos a Botticelli, também relativas ao Inferno, a fim de se estabelecer comparações entre os desenhos, o que parece-nos importante para retomar o pensamento em torno do estatuto da pintura à época.

Em síntese, nossas inquietações giram em torno da relação entre pintura e poesia, possível de ser explorada por meio do *ut pictura poesis* e da éfrase. Para tanto, em termos de metodologia, buscou-se avaliar Dante Alighieri e Sandro Botticelli a partir dos critérios artísticos de seu tempo, concebendo a arte como mimese, sendo que compreender a diferença entre a arte mimética e a arte romântica mostrou-se fundamental ao longo da pesquisa.

É importante deixar claro, antes de tudo, que a *Divina Comédia* não é literatura (no sentido romântico do termo), mas uma prática letrada ou poema sacro inventado com base na retórica, na poética e constitui-se como arte imitativa ou emulativa, ou seja, seus pressupostos remontam à tradição, aos “clássicos”. Nesse sentido, Alcir Pécora, na introdução de sua obra *Máquina de Gêneros*, deixa claro 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”,<sup>1</sup> ou seja, a forma como se classifica um poema atualmente não corresponde à maneira como isso se dava pensando na perspectiva clássica, por exemplo, demonstrando que a forma de cada texto, retoricamente falando, já evidencia o seu conteúdo.

De acordo com Pécora, os gêneros literários, até o século XVIII, são essenciais para a construção dos sentidos dos textos, ou seja, cada gênero tinha 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

---

<sup>1</sup> 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.

produzir, o que é perdido com a predominância das perspectivas românticas do XVIII.<sup>2</sup>

O que o autor nos mostra é que havia a predominância de métodos técnicos relativos à retórica, sendo que a imitação (ou emulação) era essencial na construção dos textos e gêneros, o que só foi alterado no século XVIII com o Romantismo e a consequente compreensão da literatura como uma forma de “expressão” do sujeito. Da mesma maneira, Cleber Vinicius do Amaral Felipe afirmou que,

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.<sup>3</sup>

Ou seja, percebe-se que ambos os autores procuram deixar claro que a utilização de termos como “poema” e “literatura” precisa ser criteriosa para não se dar de forma anacrônica, visto que o que se entende por literatura do século XVIII em diante não diz respeito às práticas letradas anteriores, principalmente porque a retórica estabelecia questões muito técnicas, o que acabava restringindo a liberdade criativa do autor. No século XVIII, a liberdade expressiva e psicológica foi adotada e reforçada pelo Romantismo, fazendo com que o sujeito pudessem escrever sem precisar obedecer às normas que eram estabelecidas anteriormente.

Esse movimento levou à flexibilização das regras demasiadamente técnicas e privilegiou a liberdade criativa, a recusa à mimesis aristotélica, a supremacia do gosto em detrimento dos modelos tradicionais, a imaginação. O horror, enquanto gênero literário ou ainda como pressuposto do sublime, surgiu num momento em que se buscava padronizar/universalizar o gosto e criar uma sensibilidade, livre de convenções.<sup>4</sup>

Nota-se, por meio desta breve explanação, que há uma grande diferença, portanto, entre práticas letradas e literatura, sendo que as transformações dos séculos XVIII e XIX modificaram os códigos linguísticos, desvalorizando assim a retórica em

---

<sup>2</sup> Trecho de entrevista de Alcir Pécora concedida ao canal da Editora Unicamp. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=x\\_k4\\_5PFjmM](https://www.youtube.com/watch?v=x_k4_5PFjmM)

<sup>3</sup> FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. Apresentação. In: *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, Uberlândia, vol. 31 n.2, jul./dez. 2018, p. 1.

<sup>4</sup> Idem, p. 7.

detrimento das estéticas. A própria pintura de Botticelli também será analisada de forma a deixar claro que seus desenhos não dizem respeito ainda à “estética”, mas sim a uma arte imitativa e a um estilo particular. Sendo assim, algumas considerações sobre a retórica devem ser feitas, a fim de que a introdução do trabalho já apresente determinados conceitos ao leitor que serão desenvolvidos ao longo dos capítulos.

Olivier Reboul, no terceiro capítulo de sua obra *Introdução à retórica*, faz uma análise sobre as divisões da retórica, suas origens e a forma como ela pode ser aplicada em variados textos. O autor afirma que Aristóteles discorreu sobre a composição de um discurso, que deveria respeitar a quatro momentos: invenção (*heurésis*), que diz respeito à união de todos os argumentos que o orador possui, bem como sua compreensão; disposição (*taxis*), que significa dispor todos os seus argumentos em ordem; elocução (*lexis*), que é a escrita desse discurso, e ação (*hypocrisis*), que corresponde ao exercício oral do discurso. Dentro dessas divisões, existem ainda os gêneros do discurso: o judiciário, o deliberativo e o epidítico; há, também, três tipos de argumentos: o *etos*, o *patos* e o *logos*. O *etos*, segundo Reboul, é o caráter que deve assumir o orador a fim de que o auditório seja conquistado por ele; o *patos* diz respeito às emoções que o auditório deve apresentar ao ouvir o discurso; o *logos*, por fim, é o discurso em si.

Observando tais divisões, percebe-se que a retórica, como já colocado, é um sistema muito técnico ao qual o orador recorreu inevitavelmente até o século XVIII, sendo o sustentáculo das práticas artísticas. Reboul afirma que a afetividade, juntamente com a argumentação, são a alma da retórica, pois o orador deve, por meio de recursos técnicos, apresentar os seus argumentos e gerar uma resposta afetiva por parte de seu auditório. Nesse sentido, podemos então pensar a figura da écfrase, pois ela é um recurso retórico que justamente é destinado à produção dessa afetividade, e é por meio do *ut pictura poesis* que ela se manifesta poeticamente. Por isso, muitas vezes, as palavras oferecem ao leitor efeitos visuais, a ponto de simular que imagem é formulada no campo de visão, tamanha a engenhosidade do poeta. A pintura, por sua vez, talvez dê conta de uma “narrativa visual”, na medida em que retoma tópicos e lugares comuns com o intuito de, igualmente, conferir visibilidade a algo.

Dessa maneira, este trabalho se utiliza da *Divina Comédia* e dos desenhos de Sandro Botticelli para evidenciar as relações mencionadas acima, estabelecendo para isso comparações entre as descrições realizadas por Dante Alighieri e por meio de desenhos, buscando sempre recordar que a *Commedia* não é literatura mas sim um poema elaborado com base em uma arte imitativa. Pensar o *ut pictura poesis* por meio

da figura do Diabo e, para tanto, remeter aos clássicos e estabelecer comparações, pensando nessa questão da emulação, bem como retomar o estatuto da pintura à época, procurando deixar claro ao leitor as relações entre pintura e poesia, é o que objetiva esta monografia.

## CAPÍTULO 1

### 1. Dante Alighieri (1265-1321)

#### 1.1. A vida de Dante Alighieri

Durante degli Alighieri (1265-1321), mais conhecido como Dante Alighieri, foi escritor, poeta e político nascido em Florença. Há controvérsias quanto aos seus dados biográficos, mas presume-se que ele nasceu entre os meses de Maio e Junho de 1265. Algumas biografias como a *Vida de Dante*, de Giovanni Bocaccio (1313-1375), trazem indicações verossímeis sobre sua vida ou, ainda, a maneira pela qual o poeta passou a ser conhecido. Há, por exemplo, informações sobre seu tataravô, o nobre cavaleiro florentino Cacciaguda, que encontramos na condição de personagem no canto XV do *Paraíso*. Além disso, Bocaccio mencionou o nome de sua mãe, Bella degli Abatti, que teria falecido quando Dante tinha cinco ou seis anos de idade, e o de seu pai, Alighiero II, que possuía uma boa situação econômica, tendo se dedicado ao artesanato e à produção têxtil. Em determinado momento, no entanto, ele foi vitimado por uma crise financeira, o que o levou a abandonar seu antigo ofício e a tornar-se agiota.

Apesar das dificuldades financeiras, Dante Alighieri teve uma ótima formação intelectual. Por volta dos catorze anos, segundo Bocaccio, ele já se dedicava ao *trivio*, ou seja, ao estudo da gramática, da retórica e da dialética, e ao *quatrivio*, que contemplava a aritmética, a geometria, a música e a astronomia. Dois nomes foram muito importantes em sua adolescência: os poetas Guido Cavalcanti e Brunetto Latini. Este último, que chegou a assumir o posto de chanceler da República Florentina, foi um dos grandes mestres de Dante, ensinando-lhe sobre literatura e retórica e inspirando-lhe por meio da obra *Tesoro* ou *Tesoretto*, escrita no dialeto toscano. Além de aparecer no canto XV do *Inferno*, Latini, na obra supracitada, narrou em primeira pessoa e sua personagem também se encontrou perdida em uma selva, tal como Dante no princípio da *Divina Comédia*. Posteriormente, tais relações e influências serão discutidas de forma mais específica, sendo relevante saber, nesse primeiro momento, da importância de Latini como grande mestre e amigo do poeta.

Presume-se, ao se levar em consideração as informações biográficas disponíveis, que Dante Alighieri tenha se casado com Gemma Donati, filha de Manetto Donati, por volta do ano de 1283. O casamento teria sido arranjado desde a sua adolescência, algo

comum à época. De seu casamento com Gemma nasceram três filhos: Jacopo, Pietro e Antonia. Sobre Beatrice, figura fundamental na poesia dantesca, 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.<sup>5</sup> É da *Vita Nuova*, obra que o poeta florentino escreveu durante sua juventude, que foi retirada boa parte dos dados biográficos disponíveis sobre a personagem. Existem algumas teorias a seu respeito, mas presume-se que Dante a tenha visto pela primeira vez quando somava seus nove anos de idade, tendo se apaixonado por ela de imediato, mas reencontrando-a somente aos dezoito anos.<sup>6</sup>

Em *Vita Nuova*, escrita entre 1292 e 1293, Dante fala justamente sobre seu amor por Beatrice, um amor que possivelmente não foi consumado. No entanto, ela tornou-se sua musa. O fragmento abaixo encontra-se ao final da obra:

Apareceu-me depois deste soneto urna maravilhosa visão, na qual vi coisas que me decidiram a não falar dessa bem-aventurada enquanto não pudesse fazê-lo mais dignamente. Para consegui-lo, estudo quanto posso, como ela o sabe verdadeiramente. Se é do agrado de Aquele a quem tudo deve a existência, que eu viva ainda alguns anos, espero dizer de Beatriz o que não foi dito de mulher nenhuma. Depois, apraza Aquele que é Senhor da cortesia, que a minha alma possa contemplar a glória da sua dama, a bem aventurada Beatriz, que gloriosamente olha no rosto Aquele *quí est per omnia secula benedictus*.<sup>7</sup>

Não é por acaso que Beatriz vai conduzir Dante pelo Paraíso, tamanha a importância que lhe atribui.

## 1.2. Firenze no século de Dante

Após essa retomada de alguns dados referentes à *persona* de Dante Alighieri, torna-se necessário pensar o contexto histórico no qual ele escreveu sua *Commedia*. Firenze era considerada, à época, um importante centro comercial e urbano devido ao grande fluxo de pessoas que circulavam por ali. Sua população girava em torno de 100

---

<sup>5</sup> Ver: BRAZZAROLA, Giorgia. A vida, a sociedade, a política e a cultura nos tempos de Dante Alighieri. In: *Fragmentos*, Florianópolis, n. 33, 2007, pp. 331-341; CAVALCANTE, Acilon H. B. Dante Alighieri: Inferno e Florença. In: *Urbana*, v. 4, n. 4, 2012, pp. 188-212.

<sup>6</sup> “Vi-a, pois, quando eu quase acabava os nove anos de idade. Levava traje de nobilíssima, singela e recatada, cor vermelha, e ia cingida e adornada da forma que convinha a sua pouca idade. Digo que, nessa altura, o espírito vital que habita a secretíssima câmara do coração começou a latir com tanta força que se mostrava espantosamente nas menores pulsações. Tremendo, disse estas palavras: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominatibur mihi*”. (ALIGHIERI, 1993, pp. 7-8).

<sup>7</sup> ALIGHIERI, Dante. *Vida Nova*. Tradução de Carlos Eduardo Soveral. Lisboa: Guimarães editores, 1993, pp. 92-93.

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 habitantes.<sup>8</sup> Em *Dante Alighieri, o poeta do absoluto*, Hilário Franco Jr. afirmou o seguinte:

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.<sup>9</sup>

Importante lembrar que a Europa, por sua diversidade cultural e pelo incessante fluxo de migração, incentivava uma intensa movimentação pelas cidades de perfil comercial e urbano. Ou seja, quando Dante Alighieri nasceu, o momento era de grande crescimento populacional, comercial e econômico, sendo que uma das principais atividades que permitiam essa movimentação, segundo a *História de Florença*, de Nicolau Maquiavel, era a tecelagem.

O território italiano não era dividido em Estados, mas sim em regiões, e cada uma delas possuía uma Província e uma Comuna. Quanto à política florentina em vigor na época de Dante, podemos falar de dois grandes grupos: os Guelfos e os Gibelinos. Tais facções possuíam diferentes motivações políticas, 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.

Os Gibelinos defendiam a total distinção entre o poder temporal e o poder espiritual. Os Guelfos, por sua vez, afirmavam que todo o poder deveria se concentrar nas mãos do Papa. Dentre as várias batalhas ocorridas, uma, em particular, durou mais de uma década e, por volta do ano de 1266, ocasionou a derrota e o exílio dos Gibelinos. Com a vitória dos Guelfos, criaram-se duas facções: os guelfos *Bianchi* e os guelfos *Neri*. Cada uma delas alimentava seus próprios interesses: se os primeiros defendiam os interesses da pequena nobreza e dos artesãos, os segundos protegiam os banqueiros e os chamados “novos burgueses” e, dessa forma, por volta de 1280, Dante acabou tendo que escolher um lado: optou pelos *Bianchi*.

---

<sup>8</sup> Ver: CAVALCANTE, Acilon H. B. Dante Alighieri: Inferno e Florença. In: *Urbana*, v. 4, n. 4, 2012, pp. 188-212.

<sup>9</sup> FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Dante Alighieri: o poeta do absoluto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 23.

Com essa divisão decorrente da guerra civil, Florença acabou sendo palco de uma crise política ainda mais profunda. Nesse momento, a atitude tomada pelos Guelfos *Bianchi* foi a de enviar para o exílio os líderes das duas facções. O problema foi que os *Neri* acusaram seus opositores de favorecerem seu próprio partido. Dessa forma, os *Neri* se revoltaram e recorreram ao Papa Bonifácio VIII, personagem de forte representatividade e grande oponente dos *Bianchi*, em virtude de haver alguns Gibelinos entre eles (lembrando que os Gibelinos defendiam a separação entre poder temporal e poder espiritual). Com essa tensão e o apoio do papa, os *Neri* invadiram Florença e usurparam o poder. Durante esses acontecimentos, Dante Alighieri estava na cidade de Roma e, aproveitando-se disso, seus opositores o acusaram, assim como a outros *Bianchi*, de praticarem corrupção, o que fez o poeta florentino partir para o exílio na cidade de Ravenna e nunca mais regressar a Florença, falecendo no ano de 1321.

### 1.3. Dante e suas fontes

Após essa breve introdução sobre Florença e a posição política ocupada por Dante Alighieri, convém refletir sobre as fontes e autores aos quais ele recorreu para escrever a *Divina Comédia*. Como mencionamos anteriormente, a tomar pelo que disse Giovanni Bocaccio, o poeta florentino se dedicou aos estudos do *trivio* (gramática, retórica e dialética) e do *quatrivio* (aritmética, geometria, música e astronomia) e teve grandes mestres durante sua juventude, tais como Brunetto Latini e Guido Cavalcanti. Latini escreveu *Tesoretto*, conjunto de poemas em primeira pessoa que dão a conhecer Mastro Brunetto, que teria se perdido em uma “selva diferente”, encontrando, durante seu trajeto, várias personificações como a da Virtude. Além disso, foi grande mestre da retórica e escreveu com frequência em língua vulgar, ou seja, no dialeto toscano.

Dante possivelmente inspirou-se em Latini ao escrever a *Divina Comédia*, pois existem diversas semelhanças: as duas obras foram narradas em primeira pessoa; Mastro Brunetto perdeu-se na “selva diferente” e Dante na “selva escura”; a elaboração de personificações das virtudes; a escrita no dialeto toscano; a adoção do chamado *Dolce Stil Nuovo*, que acabou por fazer com que a *Divina Comédia* se tornasse a base da língua italiana moderna, tamanha sua importância. Convém mencionar que a obra *Tesoretto* não foi finalizada ou uma parte foi perdida. Latini também traduziu uma parte da obra *De Inventione*, de Cícero, incluindo-a parcialmente em sua *Rettorica*. Cícero, como se sabe, foi uma grande referência tanto para Latini quanto para Dante.

Sendo assim, Brunetto Latini e Guido Cavalcanti guiaram o poeta durante sua juventude, levando-o a ler Cícero, Sócrates, Platão e Aristóteles. Além disso, Dante Alighieri imitou autoridades como Homero, Virgílio e Tomás de Aquino, sendo o mantuano uma figura fundamental em sua obra, como se verá de forma mais demorada posteriormente. Apesar de a *Divina Comédia* ser considerada sua mais importante produção, não se pode negligenciar outros textos de peso, tais como *De vulgari eloquentia* (1302-1305), *Vita Nuova* (1292-1293), *Le Rime* (1296), *Il Convivio* (1304-1307) e *De Monarchia* (1312-1313), assim como *Quaestio de aqua et terra*, *As Epístolas* e *Éclogas*.

#### 1.4. A Commedia

Como já dissemos, Dante Alighieri recorreu ao *Dolce Stil Nuovo*, na companhia de poetas como Guido Guinizzelli e Guido Cavalcanti. De acordo com João Adolfo Hansen,

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.<sup>10</sup>

Além disso, ainda de acordo com Hansen, outras características essenciais do *Dolce Stil Nuovo* são a adoção do dialeto toscano e o uso de *delectatio amorosa*,

em que o personagem masculino experimenta o prazer da contemplação espiritual, lenta e meditada, da imagem da donna gentile, figurando nela a intuição do sublime da Beleza Intelectual refletida na luz dos olhos da mulher-anja como *spes*, esperança, fides, fé, e caritas, caridade. Assim, Beatriz é mulher histórica e, simultaneamente, figura das três virtudes teológicas.<sup>11</sup>

A *Divina Comédia* é um poema de teor sacro escrito entre os anos de 1304 e 1321. A obra retrata a viagem Dante Alighieri ao Além, passando pelo Inferno,

---

<sup>10</sup> HANSEN, João Adolfo. Notas de Leitura. In: *Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012, p. 5.

<sup>11</sup> Idem, p. 5.

Purgatório e Paraíso e levantando questões sobre a condição humana, a política, o pecado etc. Cada uma das três partes do poema contém trinta e três cantos com exceção do *Inferno*, que possui um canto introdutório, totalizando, portanto, cem cantos.

A história se inicia com o seguinte fragmento:

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
Mi retrovai per una selva oscura,  
Che la diritta via era smarrita.<sup>12</sup>

O poeta florentino conta-nos que encontrava-se perdido em uma “selva escura”. O primeiro verso, “à meia idade da terrena vida”, para ser compreendido, deve ser cotejado com um salmo da *Bíblia* que afirma o seguinte: “Setenta anos é o tempo de nossa vida” (Salmos, 89 10). Dito de outra forma, “à meia idade da terrena vida” significa trinta e cinco anos, idade com a qual Dante Alighieri se encontrava em uma vida pecaminosa, tendo abandonado a “*diritta via*”, caminho que conduz a Deus.

Caminhando pela selva, ele deparou-se com uma espécie de colina e, ao tentar escalá-la, é impedido por uma onça, um leão e uma loba, alegorias que figuram os pecados da luxúria, da violência e da avareza. Além disso, também representam uma crítica a questões de natureza política, que serão tratadas posteriormente. Clamando por ajuda, o poeta encontra Virgílio, alegoria da razão, que irá guiá-lo pelos círculos do Inferno e também pelos setores do Purgatório. Como foi pagão (não batizado), o mantuano não pôde acessar o Paraíso, deixando a cargo de Beatrice a trajetória rumo à luz de Deus, reforçando a importância da musa inspiradora.

De acordo com João Adolfo Hansen, o poeta Giovanni Bocaccio 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.

Há uma dificuldade na leitura da *Divina Comédia* devido ao intervalo temporal que nos separa do poema, que foi escrito no século XIV: naquele momento, o modo de se fazer e pensar poesia era diferente. Há também a questão da tradução, pois a obra se utiliza de inúmeras alegorias, e grande parte dessas traduções acabam tratando termos

---

<sup>12</sup> MAURO, Ítalo Eugenio. *A Divina Comédia*. 3 volumes, edição bilingue (italiano/português). Página 25. São Paulo: Editora 34, 1998.

de forma literal, o que contribui para a mudança no entendimento de variadas questões colocadas ao longo do poema. Importante mencionar também que a estrutura do poema está intimamente ligada aos preceitos religiosos seguidos por Dante.

Hansen mencionou que o número três é fundamental para Dante: Deus, ao final, manifesta-se por meio da imagem da Santíssima Trindade, representada pelo Pai, pelo Filho e pelo Espírito Santo; o poema foi elaborado por meio de tercetos; cada livro, com exceção do primeiro que contém uma introdução, soma trinta e três cantos. Além disso, a totalidade do poema conta com cem cantos, número que representa a perfeição, evidenciando o teor sacro da obra. O número de setores do Inferno, Purgatório e Paraíso é nove, múltiplo de três, e Dante viu Beatrice pela primeira vez com nove anos de idade, para revê-la com dezenove. Por fim, vale lembrar que o nome Beatrice significa três vezes santa. Os números possuem importância não somente estrutural, mas também metafórica, evidenciando muitas vezes os princípios do cristianismo.<sup>13</sup> Dessa forma, pode-se compreender, de forma breve, o teor do poema escrito por Dante Alighieri e algumas questões relativas à sua estrutura e significado.

## **2. Sandro Botticelli (1445-1510)**

### 2.1. A vida de Sandro Botticelli e a Firenze dos séculos XV-XVI

Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi nasceu no ano de 1445, em Florença, local no qual também faleceu no ano de 1510. Devido à sua aparência física, foi apelidado por seus irmãos de Botticelli, que deriva da palavra *botticello* ou “barril”. Era filho de Monna Smeralda e Mariano di Vanni, ambos de origem humilde. O pai era curtidor de peles e Botticelli o auxiliou em seu trabalho durante a infância e a adolescência. Além disso, por volta dos treze anos de idade, foi aprendiz em uma casa de ourives em Florença.

Nesse sentido, antes de se compreender o lugar de Botticelli e da arte naquele momento, é necessário saber que o desenho, no recorte temporal mencionado, não era considerado parte das artes, visto que não pertencia ao *trivium* (retórica, gramática e lógica) ou ao *quadrivium* (aritmética, música, geometria e astronomia). O desenho era

---

<sup>13</sup> Informações retiradas da entrevista de João Adolfo Hansen a Marcello Bittencourt para o programa *Biblioteca Sonora*, da Rádio USP. Disponível em <http://blog.atelie.com.br/atelie-na-midia/joao-adolfo-hansen-explica-a-divina-comedia/#.XA6YgttKjIV>

apenas um instrumento que o artista poderia utilizar para a pintura de sua obra, não sendo configurado como arte autônoma.

Como mencionamos na breve biografia sobre Dante Alighieri, Firenze era considerada uma cidade importante devido ao seu fluxo comercial, o que a tornou um grande centro urbano, e à produção têxtil, que garantia o crescimento da economia local. No entanto, as guerras internas envolvendo os Guelfos e os Gibelinos acabaram por prejudicar, aos poucos, o crescimento econômico que ocorria na região. Com isso, a partir do ano de 1266 (quando os Guelfos venceram os Gibelinos), Florença foi vítima de uma grave crise financeira, política e social. Durante a crise, questões relativas à cultura e à arte recorrentemente ficavam em segundo plano. Apesar da crise instaurada, uma família viria a se tornar poderosa: os Médici, que foram fundamentais para o desenvolvimento e a valorização das artes durante os chamados *Trecento* e *Quattrocento* italianos (embora essa valorização tenha ocorrido de forma mais efetiva no século XV). Por isso, dificilmente poderíamos compreender e analisar a obra de Botticelli sem compreender a história dessa família.

Giovanni di Bicci de' Médici (1360-1429) deu início a essa dinastia, que perduraria por, aproximadamente, trezentos anos em Florença. Importante lembrar que a origem da família é de Mugello, cidade localizada a aproximadamente 50 km de Firenze, porém não há uma data que precise a chegada do primeiro membro da família à cidade. Giovanni teve quatro filhos, dentre os quais Cosimo “*Il Vecchio*” de' Médici (1389-1464) e Lorenzo de' Médici (1449-1492). Cosimo teve vários netos e, dentre eles, consta Lorenzo, que acabou por herdar todo o legado de seu avô. De acordo com Henrique Piccianato Xavier,

Lorenzo herda o legado político e financeiro de seu avô Cosimo de' Medici, o qual havia construído as primeiras estruturas bancárias integradas da história da humanidade (em muito prenunciando o moderno capitalismo financeiro). A Florença de Cosimo e Lorenzo permanece por um longo tempo como a única praça bancária da Europa, tornando-se centro financeiro e artístico da Itália, posição ocupada até o falecimento de Lorenzo, em 1492 quando esta posição passa à cidade de Roma.<sup>14</sup>

Ou seja, Cosimo foi o grande responsável pela fortuna da família, já que construiu as primeiras estruturas bancárias da humanidade, e isso alterou não somente a economia como também a política e a sociedade à época. Dessa forma, tendo herdado

---

<sup>14</sup> XAVIER, Henrique Piccianato. A *Comédia* de Botticelli. In: *Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012, p. 521.

de seu avô tal fortuna, Lorenzo, o Magnífico, alcunha pela qual ficou conhecido, com apenas vinte anos de idade iniciou seu governo, que abrangeu o intervalo de 1469 a 1492, período no qual se utilizou da riqueza para investir na cultura e nas artes em Florença. Apesar de a família Médici não apresentar uma origem ligadas à política, sua riqueza e poder exerciam influências políticas consideráveis, sendo que “mais do que viver como um cidadão, tinha hábitos de um rei”<sup>15</sup>, uma vez que Lorenzo vivia cercado de artistas e filósofos, o que o fazia investir ainda mais na arte.

De acordo com Henrique Piccianato Xavier, um suposto inventário feito por volta de 1470 associava ao governo de Lorenzo de’ Médici a existência de trinta e três bancos, que corresponde praticamente ao mesmo número de artistas que viviam na cidade. Firenze, portanto, era considerada o local com maior investimento e produção artística da Itália durante o período referido e um dos principais da Europa. É nesse momento que Lorenzo de’ Médici retoma uma das obras pelas quais tinha grande apreço: a *Divina Comédia*. Há que se considerar não apenas essa retomada, como também a valorização e ascensão de Sandro Botticelli como artista e ilustrador da obra de Dante Alighieri.

Para Lorenzo de’ Medici, essa valorização das artes e, principalmente, da *Divina Comédia*, não foi apenas por motivos particulares: havia por trás disso a necessidade política de retomada da mesma, pois ela possuía alto teor crítico em relação à política do tempo de Dante Alighieri, durante a crise que havia se instaurado. Ao final do séculos XV, outra crise tomou forma, ou seja, trazer à tona essa obra era também uma forma de fazer reviver um passado não tão distante e que mostrava, por meio de alegorias, uma Florença em conflito com Roma e com o Vaticano devido a questões ligadas à terra e ao Estado. Para além disso, Dante era considerado um importante poeta, político e cidadão florentino e esse reconhecimento, por meio da retomada da obra por parte de Lorenzo de’ Médici, era algo de suma importância para uma exaltação ainda maior de Florença e de seus artistas.

Outro fator que contribuiu com a retomada da *Commedia* foi a chamada “Conspiração de Pazzi”. De acordo com Henrique Piccianato Xavier, as famílias poderosas de Firenze viviam em constante conflito, principalmente por questões ligadas ao poder. Os Pazzi, então considerados inimigos dos Médici, armaram uma emboscada

---

<sup>15</sup> XAVIER, Henrique Piccianato. A *Comédia* de Botticelli. In: *Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012, p. 522.

para Lorenzo de' Médici e seu irmão, Giuliano, esfaqueando-os dentro da Catedral de Florença, pois ali era o único local no qual os mesmos não entravam com seus seguranças: apenas o primeiro sobreviveu. Esse fato gerou uma convulsão política e social, e inúmeras pessoas foram enforcadas. Botticelli foi o responsável por desenhar e pintar imagens que fizessem alusão a esse acontecimento, divulgando o destino de Giuliano, “imortalizando-o como um mártir”.<sup>16</sup>

Assim, três anos após a Conspiração Pazzi, a empreitada florentina de recuperação de Dante, após duzentos anos da morte do poeta, é, antes de tudo, política. Em 1481, Lorenzo de' Medici publica a primeira edição florentina da Comédia, realizando uma operação múltipla – pois histórica, política, linguística, artística e religiosa.<sup>17</sup>

Ou seja, Lorenzo de' Médici retomou a obra de Dante com diferentes intuitos, e Sandro Botticelli o auxiliou nessa empreitada. Apesar de ter trabalhado como ourives boa parte de sua juventude, Botticelli sempre se interessou pelas artes e, desde muito cedo, começou a se dedicar à pintura, contando com o incentivo de mestres de ateliê como Fra Angelico (1395-1455) e Fra Filippo Lippi (1406-1469). Nesse sentido, é importante mencionar que, na maior parte de suas biografias, sua vida e obra são divididas em três fases. De acordo com Débora Barbam Mendonça, autora da obra *Botticelli – Pintura e teoria*, a primeira fase tem como característica principal o desenho de figuras bíblicas, assim como traços não tão bem definidos, e é nesse momento que entra a importância da figura de seu mestre, Fra Filippo Lippi, dono do ateliê que Botticelli frequentava desde sua juventude. Seus quadros figuram, em sua grande maioria, a educação religiosa que teve: Lippi foi colocado em um mosteiro por sua tia aos oito anos de idade, tendo ficado ali até os dezesseis anos de idade, tornando-se sacerdote. Segundo Débora Barbam Mendonça, Giorgio Vasari comenta, na biografia de Botticelli, que Lippi deixou transparecer a influência religiosa em suas pinturas, o que acabou sendo passado para Sandro Botticelli em sua primeira fase. Durante cinco anos, permaneceu trabalhando no ateliê de Lippi e, em seguida, se tornou ajudante de outro mestre, Andrea del Verrochio (1435-1488). Depois de aprimorar suas técnicas, por volta do ano de 1470 inaugurou seu primeiro ateliê.

A segunda fase de Botticelli se inicia, então, com a abertura de seu próprio estúdio. Nesse momento, o naturalismo se torna uma das características principais de

---

<sup>16</sup> XAVIER, Henrique Piccianato. A *Comédia* de Botticelli. In: *Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012, p. 524.

<sup>17</sup> Idem, p. 524.

suas pinturas. Ele “(...) buscava resgatar a temática e a natureza grega, o que gerava uma associação das artes plásticas à filosofia neoplatônica”,<sup>18</sup> ou seja, o pintor florentino se utilizava da arte e da filosofia para retomar questões antigas, como a relação entre homem e natureza. Com isso, percebe-se que Botticelli, depois de um primeiro momento caracterizado por pinturas religiosas e atreladas aos seus mestres, dedicou-se não somente às pinturas cristãs, mas passou a se interessar também por filosofia. Isto se deve muito ao fato de ele estar presente em um período no qual essa retomada da Antiguidade nas artes foi recorrente.

Um momento importante que marcou a vida de Sandro Botticelli ocorreu no ano de 1481, quando ele foi convidado pelo Papa Sisto IV para pintar três afrescos na Capela Sistina, no Vaticano: as três pinturas são *As provações de Moisés* (1481-1482), *Castigo dos rebeldes* (1480-1482) e *Tentação de Cristo* (1481-1482). Essa fase é decisiva na vida do pintor, pois, apesar de já ter chamado a atenção da família Médici antes mesmo de sua ida a Roma, foi nesse período que Lorenzo de’ Médici tornou-se seu mecenas. Aliás, foi também nesse período que o pintor finalizou boa parte de seus desenhos sobre a *Divina Comédia*.

Em sua terceira e última fase, caracterizada como “pintura tardia”, o pintor florentino acabou mudando seus hábitos: “(...) a biografia de Botticelli apresenta uma guinada religiosa, que se dá simultaneamente ao período da feitura dos desenhos da *Comédia*”.<sup>19</sup> Ou seja, a segunda e a terceira fase se mesclam, sendo que o acontecimento que diferencia a última fase das outras é justamente essa guinada religiosa. É importante observar que os desenhos da *Comédia* começaram a ser criados no seu auge, como pintor oficial dos Médici. Botticelli, nos anos finais de sua vida, começa a seguir um frade dominicano chamado Girolamo Savonarola (1452-1498), que

(...) desde sua chegada em Florença, em 1482, torna-se publicamente um aberto opositor a Lorenzo, o Magnífico. Em 1492, o frade consegue, com os desastres políticos de Piero de’ Medici, expulsar a família Medici e assumir o governo da cidade sob a forma de uma austera ditadura teocrática, pregando eloquentemente que a cidade não teria outro governo, a não ser do próprio Jesus Cristo.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> MENDONÇA, Débora Barbam. *Botticelli – Pintura e Teoria*. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, 2012, p. 70.

<sup>19</sup> XAVIER, Henrique Piccianato. A *Comédia* de Botticelli. In: *Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012, p. 528.

<sup>20</sup> Idem, p. 529.

Savonarola era um frade com ideias radicais, suposto adepto do voto de pobreza. Vale lembrar que a “fogueira das vaidades” remete a uma prática ocorrida em praça pública, por meio da qual o frade queimava tudo aquilo que ele (e seus seguidores) considerava símbolo do pecado, como livros, esculturas, pinturas etc. Esse seu fervor religioso acabou por conquistar grande parte da cidade, inclusive Botticelli, que sofreu uma influência “(...) tremenda e produz uma definitiva guinada para temas da religiosidade cristã e, mesmo, uma grande alteração no próprio estilo de suas pinturas, sendo inegável a diferença de *Anunciação*, de 1481, para *Três milagres de Santo Zenóbio*, de 1500”.<sup>21</sup>

Botticelli, portanto, segundo a biografia de Vasari, acabou optando, ao final de sua vida, por seguir os ideais do frei dominicano, o que acabou alterando fortemente toda aquela suntuosidade presente em muitas de suas obras destinadas aos Medici. Savonarola foi condenado à forca e morto no ano de 1498 a mando do Papa Alexandre VI, que o acusou de pregar falsas profecias. Nessa terceira fase, portanto, sua guinada espiritual fez com que o pintor florentino se voltasse para pinturas de teor religioso, além de continuar desenvolvendo os desenhos relativos à *Commedia* (algumas biografias mencionam, por exemplo, que Botticelli estava tão dedicado a esses desenhos que abriu mão de diversas encomendas para continuar desenhando, o que o levou à pobreza; convém mencionar que esse não é um dado unânime entre os biógrafos).

No ano de 1481,

(...) um livro terminou de ser impresso, na prensa de um editor que se assinou Nicholo di Lorenzo della Magna, em Florença. Era a primeira edição florentina da *Comédia* de Dante, denominada de Divina por Giovanni Boccaccio e lida com devoção nos quatro cantos da Itália, em dois séculos de ampla divulgação, estudo e comentário.<sup>22</sup>

Os Médici contribuíram de forma decisiva para o desenvolvimento das artes na Florença *Quattrocentista* e Lorenzo Pierfrancesco de' Médici (primo de Lorenzo, o Magnífico) foi o nome que se destacou, tendo sido mecenas de vários artistas e retomado obras importantes para a política da cidade. Dentre elas, consta a *Divina Comédia*, que o mesmo recuperou no ano de 1481, formulando a primeira edição florentina da obra, com comentários de Cristoforo Landino (1422-1498), que era

---

<sup>21</sup> Idem, p. 531..

<sup>22</sup> 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. 57.

humanista e professor de retórica, e dezenove gravuras do Inferno, feitas por Baccio Baldini, como menciona Henrique Piccianato Xavier.

Lorenzo, além de sua admiração pela vida e obra de Dante, acabou por retomar a *Commedia* também como estratégia política, com o intuito de sanar uma dívida histórica para com um dos maiores cidadãos florentinos: Dante. Por outras palavras, recuperar essa obra significava também mostrar ao povo de Florença a importância de Dante Alighieri, e compartilhar da mesma visão política manifestada pelo poeta, que buscava um Estado laico e a união da Península Itálica. Giorgio Vasari, em uma das biografias, afirma que as gravuras impressas de Baldini têm sua origem nos desenhos de Sandro Botticelli.

## 2.2. A *Commedia* de Botticelli

A teoria que mais se destaca é a de que o pintor florentino iniciou seus desenhos sobre a *Divina Comédia* a pedido de Lorenzo de' Medici, pois "(...) seus desenhos relacionam-se com as gravuras que ornaram a primeira edição florentina do poema de Dante e do *Comento Sopra La Comedia*, do humanista Cristoforo Landino".<sup>23</sup> Há também a hipótese de que Botticelli tenha sido não somente pintor, como também comentador da *Commedia*, mas esse é outro ponto que gera divergência entre os biógrafos, visto que, apesar de o pintor florentino ter convivido com artistas, filósofos e poetas, sabe-se que a maioria da população, àquela época, ainda não era alfabetizada. A educação era restrita àqueles com maior poder aquisitivo, o que fez com que muitos questionassem o fato de Botticelli ter sido capaz de escrever comentários complexos, com reflexões filosóficas sobre a obra.

Em se tratando dos desenhos de forma específica, supõe-se então que grande parte dos mesmos tenham sido encomendados por Lorenzo Pierfrancesco de' Medici para a retomada da *Divina Comédia*. Importante enfatizar que algumas questões ligadas à vida e, principalmente, à produção desses desenhos são suposições baseadas na interpretação de várias biografias escritas ao longo dos séculos. No total, existem cerca de cem desenhos de Sandro Botticelli para a *Commedia*, feitos entre os anos de 1480 e 1510. Durante muito tempo, eles ficaram desaparecidos, tendo sido encontrados apenas na década de 1980, reforçando a ideia mencionada acima da falta de exatidão em

---

<sup>23</sup> 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. 13.

relação às datas e à autoria, pois foram encontrados séculos depois, muitos em estado crítico, tendo sido rasgados e apagados com o tempo. Além disso, podem ter sido feitos em tempos distintos, por motivos diferentes.

Cerca de oitenta e cinco desses desenhos estão no Museu Kupferstichkabinett, na Alemanha, sete se localizam na Biblioteca do Vaticano e cerca de oito deles se perderam. No que diz respeito às suas características técnicas, eles foram feitos em folhas de pergaminho com 32,5 cm de altura e 47,5 cm de largura, estando dispostos de forma horizontal. Cada desenho situa-se acima do canto ao que ele corresponde. Segundo Antonio Sanchez Soler,

Botticelli llevó a cabo los dibujos con una punta metálica, realizada mediante una aleación de plomo y plata, y luego los repasó con una pluma y tinta, aunque algunos se quedaron en el primer paso. En varios de los dibujos se pueden apreciar correcciones. Así, los dibujos del canto XXX del “Infierno” y el del canto VIII del “Purgatorio” están solamente esbozados. Las ilustraciones de los cantos XIX, XXI y XXXII del “Paraíso” están borradas del todo o en parte. En muchas de las ilustraciones también del “Paraíso”, las figuras de Dante y de Beatriz están dibujadas con pluma, mientras no hay ninguna huella del resto del dibujo.<sup>24</sup>

Botticelli utilizou a chamada “ponta de prata” ou “ponta de metal” para esboçar os desenhos no pergaminho e, depois, revisá-los com pena, tinta, lápis e/ou têmpera o que, segundo especialistas, faz com que o desenho ganhe ainda mais profundidade. A série feita para o Inferno é a mais completa: o mapa do inferno foi o único desenho colorido por inteiro. Outras figuras foram parcialmente coloridas e o restante apenas desenhadas. No mesmo artigo de Soler, apresenta-se a hipótese, sustentada por outros biógrafos de Botticelli, de que vários desenhos podem não ter sido feitos por ele, mas por outro artista, que no entanto recorreu ao nome de Botticelli.

Para complementar tais questões, torna-se necessário compreender também o período artístico em que Botticelli estava inserido naquela Florença *Quattrocentista*, o chamado Renascimento italiano, este que divide opiniões entre historiadores da arte acerca de suas influências e características, por exemplo. De acordo com Débora Barbam Mendonça, Leon Kossovitch, importante crítico de arte e filósofo alemão radicado no Brasil, fala justamente sobre questões ligadas à periodização daquilo que se convencionou chamar de Renascimento, que ele caracteriza como

---

<sup>24</sup> SOLER, Antonio Sanchez. *La Divina Comedia de Dante ilustrada por Sandro Botticelli*. In: *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, número 23-24. Espanha: Asociación Cultural Isla de Arriarán, 2004, p. 93.

(...) uma invenção histórica e poética que ocorreu por volta do século XIV, cuja característica principal é a da realização de uma ligação retórica entre os tempos antigo e moderno. O século XV, cenário da pintura de Botticelli, é a continuidade da ligação entre o antigo e o moderno, é o período no qual se observou, segundo Argan (1999), o princípio de *inventio*, nos termos da Retórica e da Poética antigas.<sup>25</sup>

De acordo com a teoria de Kossovitch, o Renascimento teria ocorrido por volta do século XIV, tendo como destaque a retomada de questões ligadas à Antiguidade por meio da retórica, mas também com a combinação de novos elementos. Tal tentativa de definição acaba por ser uma das mais aceitas entre os críticos embora, segundo historiadores do século XIX e XX, tal período possa se estender até o século XVI, ou seja, historiadores da arte divergem quando o assunto é o Renascimento naquilo que diz respeito à sua periodização, mas concordam que ele reúne características advindas da Antiguidade mescladas com novos elementos, e é nesse momento de retomada da retórica e da filosofia neoplatônica nas artes que Sandro Botticelli está inserido.

Abaixo, seguem discriminadas as produções de Sandro Botticelli: *Madonna and Child with an Angel* (1465-1467); *Madonna and child* (1467); *Sant'Ambrogio Altarpiece* (1467-1470); *Madonna of the Rose Garden* (1469-1470); *Madonna in Glory with Seraphim* (1469-1470); *A Coragem* (1470); *Retrato de Giuliano de' Medici* (1478); *A Adoração dos Magos* (1475-1476); *O castigo dos rebeldes* (1480-1482); *As provações de Moisés* (1481-1482); *A tentação de Cristo* (1480-1482); *Madonna del Libro* (1480); *Retrato de uma jovem mulher* (1480-1485); *Mapa do Inferno* (1480-1490); *Coroação da Virgem* (1434-1435); *São Sebastião* (1474); *Portrait of a Man with a Medal of Cosimo the Elder* (1474-1475); *Saint Francis of Assisi with Angels* (1475-1480); *Portrait of a Young Man* (1480); *The Annunciation of San Martino alla Scala* (1481); *Madona do Magnificat* (1481); *A Primavera* (1482); *Pallas and the Centaur* (1482); *Retrato de um jovem* (1482-1485); *O nascimento de Vênus* (1483); *Vênus e Marte* (1483); *Venus and the Three Graces presenting gifts to a young woman* (1483-1486); *The Virgin and Child Enthroned* (1484); *San Marco Altarpiece* (1488-1490); *Santo Agostinho em seu quarto* (1490); *Madonna of the Pomegranate* (1490); *Holy Trinity* (1491-1493); *Lamentation over the Dead Christ* (1490-1495); *Virgem com o Menino e São João Batista Criança* (1490-1500); *The Last Communion of Saint Jerome* (1494-1495); *Retrato de Dante Alighieri* (1495); *A calúnia de Apeles* (1495); *The Story*

---

<sup>25</sup> MENDONÇA, Débora Barbam. *Botticelli – Pintura e Teoria*. Página 38. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, 2012.

*of Lucretia* (1496-1504); *O banquete de casamento* (1445-1510); *Três milagres de Zenóbio* (1500); *A natividade mística* (1500-1501); *The Story of Virginia* (1500-1504). Por fim, resta mencionar os desenhos voltados para a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

## CAPÍTULO 2

No primeiro capítulo, elaboramos uma introdução voltada para os escassos dados biográficos de Dante Alighieri e Sandro Botticelli, sobre suas obras e também sobre o contexto no qual viveram. Neste segundo capítulo, pretende-se elaborar uma discussão sobre as representações do Diabo por meio de uma breve história dessa figura no Medievo.

### 3.1. - A figura do Diabo no Medievo

Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt organizaram o *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, no qual deparamo-nos com o vocábulo “Diabo”, escrito por Jérôme Baschet. O autor analisou essa figura e procurou mostrar como a imagem do Maligno foi construída, principalmente durante o período da Idade Média. O autor ressaltou, logo de início, que o Diabo não estava tão presente nas imagens e esculturas durante a Antiguidade cristã, situação que se modificou por volta do século IX. Como veremos, as ideias em torno do Maligno foram mudando com o passar do tempo, adquirindo significados e formas diferentes de acordo com cada crença, tendo o Cristianismo, inclusive, se apropriado de várias dessas características, o que nos leva a um ponto fundamental dessa discussão, que é a de pensar as diferentes formas que toma o Diabo de acordo com o contexto no qual se encontrava. De acordo com Baschet,

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.<sup>26</sup>

Importante destacar, ainda segundo Baschet, que o Diabo possui diversas facetas, diversidade esta que está ligada à hierarquia existente entre os demônios: o autor explica que o Diabo é o senhor e tem Satã como seu primeiro servidor, sendo que os outros demônios são seus seguidores, portadores de nomes diferentes, como Belzebu, Leviatã, dentre outros. Para compreender as origens do Diabo é necessário recordar que, na tradição católica, o Diabo é apresentado como um “anjo caído”, principalmente por

---

<sup>26</sup> BASCHET, Jérôme. Diabo. In: LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, vol. I, São Paulo: EDUSC, 2002, p. 320.

meio do livro de Ezequiel, presente no Antigo Testamento. No caso, seria o mais belo e querido dentre os anjos, mas ele teria se rebelado por querer superar a Deus e, por isso, acabou sendo expulso do Paraíso juntamente com uma legião de anjos que estiveram do seu lado. Aquele que viria a se tornar o “príncipe do Inferno” foi arremessado e acabou se tornando “inimigo” de Deus. Nesse sentido, a tradição cristã não foi a primeira a colocar essa “teoria” em um livro sagrado: segundo Baschet, a explicação para a origem do mal advinda da queda do Diabo e seus admiradores tem sua origem na literatura apócrifa judaica; a tradição do *Livro de Henoc*, um livro apócrifo que se originou com a personagem de mesmo nome presente no *Livro de Gênesis*, também é uma outra vertente de interpretação para a queda de tal figura, colocando que a beleza das mulheres aliada ao desejo que os demônios possuem justificavam isso.

Ainda sobre algumas dessas “teorias”, segundo Baschet, havia o pensamento de São Tomás de Aquino, segundo o qual os demônios se tornavam maus por vontade própria, pois haviam nascido bons. Interessante evidenciar também que os demônios possuem algumas características em comum com os anjos, pois ambos tiveram origem divina. Por exemplo, tanto os anjos quanto os demônios, segundo o autor, são incorpóreos, não possuem sexo, são intelectualmente superiores aos seres humanos e podem assumir formas variadas.

No que se refere à Idade Média, é interessante destacar que era predominante a ideia presente no *Gênesis* de que Adão e Eva pecaram porque consumiram o fruto proibido e cederam à tentação do mal, que nesse caso tomou a forma de uma serpente. Essa passagem é de suma importância para a compreensão da imagem do Diabo, pois representa a primeira vitória do mesmo, ou seja, foi a primeira vez em que ele tomou forma (nesse caso, animal) para tentar e persuadir aqueles que estavam no paraíso, atitude por meio da qual obteve êxito. Nesse sentido, pode-se então iniciar uma abordagem um pouco mais específica em torno da figura do Diabo e das formas que ele poderia tomar. Como mencionou 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...).<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Idem, p. 322.

Ou seja, até o século XI o Diabo não possuía uma forma específica, pois sua imagem estava diluída no imaginário cristão, ou, nas palavras de Ana Luiza Cerqueira, até então ele “era uma figura difusa, dissolvida no politeísmo popular e, portanto, sem poder de persuasão sobre as massas”.<sup>28</sup> Por outras palavras, até o século XI sua figura não possuía tanta força como viria a ter nos séculos posteriores porque essa qualidade multiforme fazia-o ter características variadas, e isso acabava não gerando um consenso em torno daquilo que imaginavam ser sua aparência. É justamente a partir do século XI que o medo do Maligno começou a se tornar mais real, pois o Diabo passa a ser representado em imagens (como as pinturas, por exemplo) e isso faz com que o temor das pessoas também cresça, justamente por poderem visualizar aquilo que antes encontrava-se diluído na imaginação.

O historiador francês Robert Muchembled analisou a imagem do Diabo ao longo dos séculos, especificamente no Ocidente, iniciando sua análise por volta do século XII e chegando até o século XX. O autor demonstrou não somente as formas assumidas pelo Diabo como também o que estava por trás dessas construções, levando em consideração questões sociais e religiosas. Ana Luiza Sanches Cerqueira destacou que, na obra de Muchembled,

o capítulo I é dedicado ao “surgimento em cena” de Satã na Europa, abrangendo os séculos XII a XV, período em que 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. Muchembled destaca que, no primeiro milênio cristão, o diabo era uma figura difusa, dissolvida no politeísmo popular e, portanto, sem poder de persuasão sobre as massas.<sup>29</sup>

Sendo assim, antes do século XII, o Diabo era figurado como um demônio mais próximo do ser humano e que, por esse motivo, poderia ser derrotado. Foi somente quando ele foi vítima de uma “noção teológica” que o povo começou a temer sua figura, devido às formas por meio das quais ela se apresentou imagetivamente. Esse Diabo, então, imaginado de forma mais “grotesca” e ameaçadora, acabou sendo uma influência também, segundo Muchembled, no modelo do Oriente, onde ele é pensado como o rebelde e, portanto, um opositor de Deus. Importante frisar, ainda segundo Ana Luiza

---

<sup>28</sup> CERQUEIRA, Ana Luiza Sanches. Muito além de uma História do Diabo. In: *Itinerários*, Araraquara, n. 23, 2005, pp. 243-244.

<sup>29</sup> Idem, pp. 243-244.

Cerqueira, que havia o interesse da Igreja e de políticos que compreendiam esse medo como uma chance de conseguir unificar a Europa.

Para se compreender a construção dessa figura, é fundamental salientar que, independente da forma que assumisse, o Diabo, para o cristianismo medieval, sempre representou o oposto à Potência, à Sabedoria e ao Amor representados, respectivamente, pelo Pai, Filho e Espírito Santo, a Santíssima Trindade, ou seja, para as pessoas que viviam no medievo, o Diabo era, antes de mais nada, o contrário de tudo aquilo que Deus simbolizava e a grande mudança que os séculos posteriores trouxeram foram as representações imagéticas que começaram a tornar mais real o medo de algo que até então praticamente não havia sido retratado.

Jérôme Baschet destacou que essa oposição ao Bem simbolizada pelo Diabo sempre esteve presente no imaginário cristão, confirmando que “(...) para os cristãos, os deuses adorados pelos pagãos não passavam de demônios”;<sup>30</sup> ou ainda que “(...) os judeus, do mesmo modo que mais tarde os muçulmanos, também são associados ao Diabo”;<sup>31</sup> e que “os heréticos também sofreram, por seu turno, esse processo de diabolização”.<sup>32</sup> Ainda de acordo com o autor,

começado no século III, o fenômeno se acentua com as heresias do ano 1000 para se ampliar ainda mais nos séculos seguintes, na luta contra os cátaros. Não somente os heréticos passam por ser inspirados pelo Diabo, como são descritos, seguindo o tratado de Adson sobre o Anticristo (século X), como membros de um corpo cuja cabeça seria Satã, réplica negativa do corpo da Igreja cuja cabeça é Cristo. (...) desde então, intensifica-se a crença num complô satânico que ameaça a sociedade. A obsessão diabólica invade o Ocidente.<sup>33</sup>

Interessante pensar o termo “diabolização” mencionado pelo historiador francês: pode-se dizer que tudo aquilo que poderia significar perigo para a Igreja Católica e seus interesses era associado ao Maligno, acentuando ainda mais esse temor que se tornava cada vez mais crescente.

Até o momento, a análise da história do Diabo se deu de forma mais ampla, focalizando alguns aspectos relacionados principalmente à forma como o temor aumentou progressivamente a partir do século XI devido às representações imagéticas que começaram a surgir. A partir de agora, torna-se necessária uma explanação acerca da maneira como o Diabo surgiu no medievo cristão, para depois compreendermos as

---

<sup>30</sup> BASCHET, *op. cit.*, p. 328

<sup>31</sup> *Idem*, p. 329.

<sup>32</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>33</sup> *Idem*, *ibidem*.

mais variadas reproduções de sua figura. Nesse sentido, é importante mencionar que tanto no Antigo quanto no Novo Testamentos o demônio aparece, mas foi no *Apocalipse* de São João Evangelista que ele tomou forma pela primeira vez, sendo que os outros textos destacam especialmente suas ações (praticamente não existem menções sobre suas características nos Testamentos); no *Apocalipse*, João “(...) tem uma visão e passa a narrá-la segundo as regras do gênero literário “visão” (ou *apokalypsis*, revelação), comum à cultura hebraica”.<sup>34</sup> De acordo com Umberto Eco, essa descrição apresentada pelo apóstolo João, baseada em sua visão, contribuiu diretamente para que, durante a Idade Média, a Igreja Católica e as pessoas comuns passassem a temer muito mais o Além e mais precisamente o Diabo e o inferno, devido às descrições minuciosas presentes no Apocalipse, como pode-se perceber no seguinte trecho:

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.<sup>35</sup>

Ou seja, 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”.<sup>36</sup> Segundo Eco, além disso, 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.

No que se refere ao livro do *Apocalipse*, acredita-se que foi escrito pelo apóstolo João a partir de uma visão, por meio da qual Deus confidenciou-lhe acontecimentos que ocorreriam a partir daquele momento. Nesse sentido, está contido no *Apocalipse* o chamado “Milenarismo”, propagado principalmente a partir do século III no meio cristão, por meio do qual seus adeptos alimentavam a crença de que o período em que Satanás estava reinando acabaria e, em seguida, viriam mil anos de paz e prosperidade.

---

<sup>34</sup> ECO, Umberto. O Apocalipse, o inferno e o diabo. In: *História da Feiura*, 4ª ed., São Paulo: Editora Record, 2015, p. 73.

<sup>35</sup> Idem, p. 74.

<sup>36</sup> Idem, p. 82.

Ao final desse período, o Diabo voltaria para então ser derrotado definitivamente, e o Bem se firmaria eternamente. Dentro do Milenarismo, está presente também a crença no Juízo Final, que seria o julgamento de todos por parte de Deus, após a segunda vinda de Cristo à terra.

Apesar da relevância do *Apocalipse* para os católicos, especialmente no período medieval, e das descrições detalhadas sobre o Diabo e o inferno, não é nesse livro que essa ideia surge:

É no Hades pagão que Deméter vai resgatar Perséfone raptada pelo rei das profundezas, que Orfeu se precipita para salvar Eurídice, que se aventuram Ulisses e Enéas. Também o *Corão* fala de um local de penitência. E no Antigo Testamento encontramos alusões a uma “moradia dos mortos”, sem que se fale, no entanto, de penas e tormentos, enquanto os Evangelhos já são mais explícitos, mencionando o Abismo e especialmente as Geenas e seu fogo eterno, ‘onde haverá pranto e ranger de dentes.’<sup>37</sup>

Levando-se em consideração que o “livro de *Apocalipse* foi escrito por volta do ano 95 (d. C.) no século I da era Cristã, no fim do reinado de Domiciano, Imperador romano (81-96 d. C.)”,<sup>38</sup> é de extrema importância destacar, portanto, que variadas foram as inspirações que os cristãos da era medieval tiveram (mais especificamente a partir do século IX) ao pensarem na constituição do inferno e da figura do Diabo, como é o caso da tradição árabe (que se deu por meio do *Livro da Escada*, mostrando Maomé em uma viagem ao Além, no século VII), por exemplo.

As origens do Diabo estão ligadas às tradições hebraica, babilônica, entre outras, das quais o cristianismo se apossava de características e símbolos para colocá-las como opostas ao Bem, ou seja, o paganismo, as influências do Oriente, aliadas às concepções da Igreja Católica e à *Bíblia* e os contextos políticos e sociais de cada época colaboraram para que essa figura fosse sendo construída. Umberto Eco afirmou que existem variados tipos de demônios, com características que mudam de acordo com cada crença, e é principalmente a cultura hebraica que se mostra como grande influenciadora do pensamento cristão, ao colocar, por exemplo, Eva sendo tentada pelo Diabo em forma de serpente, e com as tentações que os eremitas relataram terem sofrido. Dessa forma,

---

<sup>37</sup> Idem, p. 82.

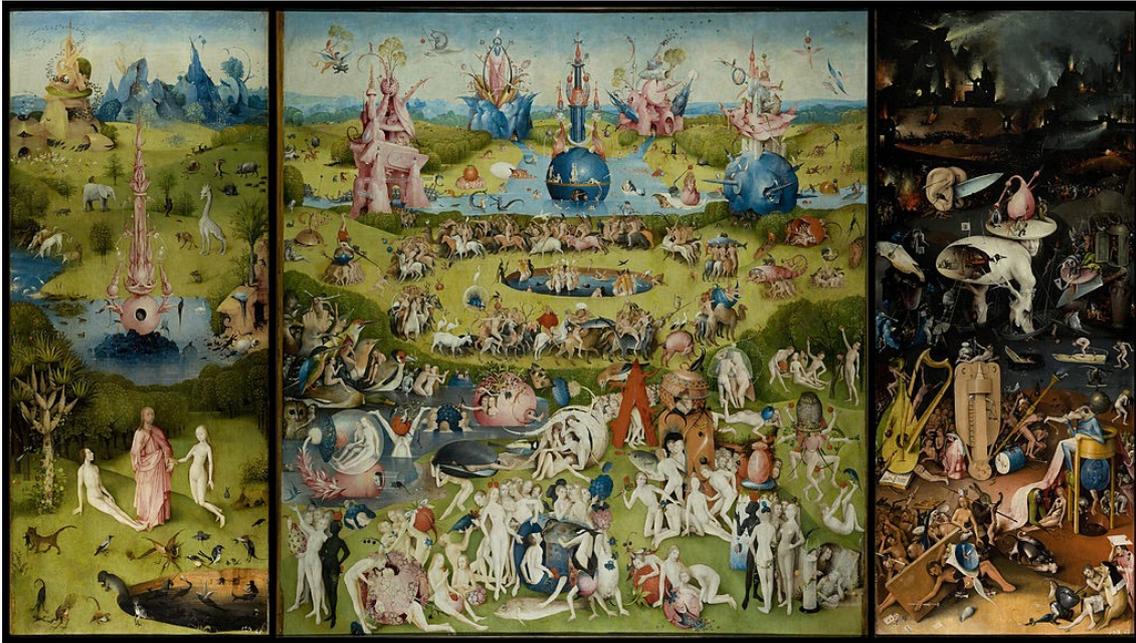
<sup>38</sup> OLIVEIRA, Débora Ferreira de, PIEREZAN, Alexandre. *Análise histórica do Apocalipse de João*. História e democracia: possibilidades do saber histórico. Coxim: ANPUH, 2016. Artigo disponível em [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/47/1479177765\\_ARQUIVO\\_artigo-ANPUH.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/47/1479177765_ARQUIVO_artigo-ANPUH.pdf)

o cristianismo, ao combater a religião grega - e também a romana - coloca chifres no diabo por conta do Deus grego Pã, uma figura representada como meio homem, meio carneiro chifrudo, que seduzia as jovens. Da mesma forma, usa o tridente, para combater Poseidon, o Deus grego dos mares - Netuno para os romanos -, pois o tridente era o símbolo dessa divindade. (...) a ideia de satanás como personificação do mal entrou para o judaísmo provavelmente por meio de influência babilônica, mais especificamente da religião de Zaratustra (o Mazdeísmo), que conhece uma figura oposta ao Deus (Ahura Mazda), figura esta chamada de Ahriman. Assim, o judaísmo passou - já no tempo de Jesus - a assumir o imaginário de uma figura contraente de Deus, usando para isto a palavra satanás.<sup>39</sup>

Corroborando com as ideias de Baschet e Eco, Jean Delumeau reafirmou a ideia de que, até o século XI, o Diabo era uma figura que não aparecia na arte cristã, mas a partir de então isso começou a mudar no Ocidente, mudança influenciada pela riqueza de detalhes presente no *Apocalipse*. Como mencionado anteriormente, o Diabo aparecia nos Evangelhos, mas sempre como representante do mal a partir das ações que executava, e não devido às suas características físicas, como passa a ser feito a partir do XI, momento no qual passou a apresentar formas variadas. A *Divina Comédia* representou um marco nesse processo de transição, pois nela o Diabo foi descrito de forma minuciosa, mas inúmeros relatos com origem no Oriente já haviam sido feitos, como referiu Delumeau. Nesse sentido, um representante importante no âmbito da pintura foi Hieronymus Bosch (1450-1516), pintor holandês que recorria ao grotesco em suas obras para retratar, dentre outras coisas, os demônios, o inferno e suas punições, colaborando ainda mais para o crescimento desse medo devido à assustadora forma de suas pinturas, que acabavam fazendo com que o livro do *Apocalipse* passasse a ter ainda mais sentido para as pessoas, ou seja, muitas obras de Bosch acabaram se tornando representações imagéticas do horror narrado por João no livro mencionado, tornando inevitável essa comparação.

---

<sup>39</sup> BERKENBROCK, Volney. *Como o Cristianismo moldou a figura de Satanás para combater outras religiões*, BBC: 8 de agosto de 2018. Entrevista disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-45108192>.



*O Jardim das Delícias*, 1500-05, óleo sobre madeira, painel central 220 x 195 cm, painéis laterais 220 x 97 cm, Hieronymus Bosch, Museu do Prado, Madri.

A obra acima, de Bosch, intitulada *O Jardim das Delícias* (1503-1515), representa, dentre outros temas, o Diabo se manifestando por meio de terceiros, como podemos observar no caos instalado principalmente na terceira parte da pintura, à direita. Percebe-se, dessa forma, que o homem temia o fim do mundo, bem como catástrofes, e o demônio é a figura que estava ligada a esse tipo de acontecimento, então esse medo acabava se difundindo. De acordo com Delumeau, outra questão também decisiva para a disseminação da figura do Diabo era o fato de que, como a maioria da população era analfabeta, era como um dever para aqueles que eram letrados transmitir a verdade sobre o mal, instruindo essas pessoas sobre como combater aquilo que ia contra os preceitos de Deus – e isso, na grande maioria das vezes, acabava fazendo com que tudo aquilo considerado advindo do paganismo ou de outras crenças fosse considerado Maligno.

Outros nomes significativos para se pensar a construção da figura do Diabo são Robert Muchembled, com sua obra *Uma História do Diabo – Séculos XII a XX*, que já referimos anteriormente e Luther Link, autor de *O Diabo: a máscara sem rosto*. Ambos fazem uma análise sobre a forma como foi se dando a personificação do mal ao longo da história, mas com recortes que abrangiam a Idade Média. O historiador francês Muchembled notou que o Diabo, até o século XII, era visto como muito próximo à figura humana, não sendo colocado como grotesco ou aterrorizante, retomando a ideia de Baschet mencionada anteriormente. A partir do XII, isso começa a se alterar, pois

começam a surgir representações em torno do Maligno, iniciando então um processo em que o diabo passou a tomar forma. Além disso, é importante mencionar que tanto Muchembled quanto Baschet, Eco, Delumeau e Link concordam com a ideia de que o Oriente influenciou diretamente o pensamento cristão medieval no que diz respeito à imagem do Diabo.

Portanto, para começar a analisar a figura do Diabo, é importante lembrar que ele possui vários nomes: Satã é o senhor, Satã é seu primeiro servo e existe o que Baschet chama de uma “multidão de demônios”, onde seus nomes variam de acordo com cada crença, local e afins, podendo ser chamado de Belzebu, Leviatã, entre outros. Além disso, é essencial retomar o livro do *Apocalipse*: a visão tida por João relata de maneira detalhada o horror do inferno e suas punições, com descrições que acabam por descrever muitas características do Diabo. A partir do século XI, o que antes era praticamente não representado como tendo uma forma (o Maligno era identificado por meio das ações dos indivíduos), passa a ter representações que mesclam características animais e humanas, em um antropomorfismo que ao mesmo tempo remetia à ideia que se tinha do Diabo até por volta do século IX, que era muito próxima à figura humana, com aspectos animais como cauda, chifres e asas, por exemplo, advindos das descrições de João presentes no *Apocalipse*.

Dessa forma, o Oriente se mostrou totalmente presente na construção da imagem do Diabo, atribuindo a ele características físicas horrendas e colocando-o como o anjo rebelde, oposto a toda bondade e amor representados por Deus, ou seja, o catolicismo medieval se apropriou das mais variadas vertentes de crença e pensamento orientais para dar forma ao Maligno e foi nesse momento, mais especificamente a partir do século XI, que a pintura, dentre outras artes, ganhou força e passou a representar a figura do diabo, tendo a literatura como grande aliada, como será visto posteriormente, tendo a *Divina Comédia* de Dante Alighieri e os desenhos de Sandro Botticelli como grandes representantes desse processo.

### 3.2 - A figura da écfrase

Feita essa breve abordagem em torno da história do Diabo no medievo, podemos então começar a tratar de determinados conceitos essenciais para a compreensão das representações dessa figura tanto na pintura quanto na poesia e, para isso, serão discutidas questões referentes à chamada *écfrase*.

Écfrase é um recurso poético que permite dar visibilidade através da leitura, é “(...) 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”.<sup>40</sup> Partindo dessa definição mais ampla em torno do conceito, podemos então começar a discorrer de forma mais específica sobre o tema. A écfrase (do grego *ekphrasis*) foi empregada desde a Antiguidade Clássica, mas foi com os autores dos *Progymnasmata*, na Roma Imperial, que ela se tornou sistematizada.<sup>41</sup> Segundo Melina Rodolpho, Teão, Aftônio e Hermógenes estão entre os principais autores. Anteriormente esse recurso já havia sido utilizado, sendo que na Segunda Sofística, vários autores colocam-na como um “gênero de descrição de obras de arte”.<sup>42</sup>

As reflexões de Teão, Aftônio e Hermógenes são muito semelhantes no que diz respeito a função da écfrase, sendo que o primeiro coloca que ela possui duas virtudes principais, a *enárgeia* (que seria a vivacidade) e a *saphenéia* (correspondente à clareza), sendo que ambas são essenciais para constituir tal recurso poético a fim de deixarem o objeto da forma mais clara e detalhada possível. Importante mencionar também que Teão elaborou uma forma de divisão que diversos autores também se basearam:

Personagens (*prosopa*): como fez Homero, por exemplo, “Era encurvado, de cute queimada e os cabelos bem crespos, / e tinha o nome de Eurílates”.<sup>43</sup> 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 *Iliada*.<sup>44</sup>

Por meio dessas divisões, percebe-se que para dar a *enárgeia* e a *saphéneia* que Teão coloca como necessárias para que haja essa descrição vívida do objeto, o mesmo evidencia as tipologias da écfrase mencionadas acima, ressaltando que ela pode acontecer 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

---

<sup>40</sup> HANSEN, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. In: REVISTA USP, São Paulo, n. 71, setembro/novembro 2006, p. 85.

<sup>41</sup> “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”. Idem, p. 85.

<sup>42</sup> RODOLPHO, Melina. Écfrase e Evidência. In: *Let. Cláss.*, São Paulo, v. 18, n. 1, 2014, p. 95.

<sup>43</sup> Idem, p. 96.

<sup>44</sup> Idem, *ibidem*.

combate é uma ação”.<sup>45</sup> Importante ressaltar que havia diferenças também 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”, ou seja, percebe-se que esse conceito é essencial para que se possa ver o objeto por meio das descrições feitas.

Outra questão importante diz respeito à chamada *enárgeia* que, como mencionado anteriormente, ressalta aspectos que acabam por conferir vivacidade ao texto e é colocada como uma das virtudes da *écfrase*, sendo que esse termo já havia sido utilizado por Platão e Aristóteles, mas foi sistematizado por Quintiliano. De acordo com Melina Rodolpho, um nome que merece destaque nesse sentido é Nicolau de Mira (séculos III-IV), também autor de *Progymnasmata*, mas que se destacou ao colocar a pintura e a escultura como objetos da *écfrase* e ao afirmar que a *enárgeia* é a virtude responsável por fazer com que a *écfrase* se diferencie de uma narração simples, pois é devido a essa vivacidade da *enargia* e à forma como ela consegue agir sobre o leitor (se aproximando assim também da ação que a *enargeia* produz) que ele então é transformado em espectador, segundo os *Progymnasmata*.

Dessa maneira,

A *enargia* 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.<sup>46</sup>

Nesse sentido, não é possível falar sobre comoção e deleite sem mencionar a questão da metáfora. Novamente de acordo com Quintiliano, a metáfora cumpre essa função de deleitar ao mesmo tempo em que consegue tornar visível um discurso. Aristóteles, por sua vez, a colocava como tendo a função de ensinar, “(...) porque se for usada apropriadamente, a metáfora produz conhecimento e ao mesmo tempo deleita, pois aprender é agradável”.<sup>47</sup> Deste modo, ao retomar nomes como o de Aristóteles, por exemplo, percebe-se que apesar da sistematização feita somente por Quintiliano, a *écfrase* já era parte da retórica e também da poética.

Bianca Morganti afirma que

---

<sup>45</sup> Idem, ibidem.

<sup>46</sup> Idem, p. 102.

<sup>47</sup> Idem, p. 103.

é vasto o campo semântico abarcado pelo termo *ékphrasis*. Atualmente encontramos este vocábulo referindo-se, mais frequentemente, à descrição literária de um trabalho de arte. (...) No entanto, a extensa área de referência do termo envolvia, na consuetudo poética e retórica, um sentido mais amplo: tratava-se de 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.<sup>48</sup>

Dessa forma, a autora reforça que o conceito de *écfrase* se encarregava de descrever de maneira explícita o objeto e isso influenciava na percepção tanto visual quanto sonora dos ouvintes, gerando esse “impacto emocional” que ela menciona, o que, conseqüentemente, nos remete à *enargia* e à *saphéneia*, virtudes da *écfrase* também responsáveis pela comoção, pela vivacidade e pela nitidez daquilo que está sendo tratado, retomando a definição de *écfrase* pelos *Progymnasmata* como um *logos enargôs*. Nesse sentido, é importante lembrar que a *enárgeia* é correspondente ao termo *evidência* na retórica latina, ao adjetivo latino *euidens* e ao termo *enárgeia*, em grego, sendo que os três, em um sentido amplo e salvo suas especificidades, dão o sentido de vivacidade ao texto. Dessa maneira, “(...) o resultado da *enárgeia* requer mecanismos amplificadores, dentre os quais se encontra a *écfrase* ou descrição”.<sup>49</sup>

Cleber Vinicius do Amaral Felipe, em sua tese de doutorado, elaborou uma reflexão sobre a *écfrase* envolvida na descrição do Gigante Adamastor, presente na obra *Os lusíadas*, de Camões. O fragmento abaixo é parte dessa descrição:

Porém já cinco sóis eram passados  
Que dali nos partíramos, cortando  
Os mares nunca de outrem navegados,  
Prosperamente os ventos assoprando,  
Quando ua noite, estando descuidados  
Na cortadora proa vigiando,  
Ua nuvem, que os ares escurece,  
Sobre nossas cabeças aparece.

Tão temerosa vinha e carregada  
Que pôs nos corações um grande medo;  
Bramindo o negro mar de longe brada

---

<sup>48</sup> MORGANTI, Bianca. *A morte de Lacoonte e o Gigante Adamastor: a écfrase em Virgílio e Camões*. Nuntius Antiquus, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, nº 1, Junho de 2008, Brasil, p. 1.

<sup>49</sup> RODOLPHO, Melina. *Écfrase e Evidência nas letras latinas: Doutrina e Práxis*. São Paulo: Humanitas, 2012, p. 191.

Como se desse em vão nalgum rochedo.  
“Ó potestade, disse, sublimada,  
Que ameaço divino ou que segredo  
Este clima e este mar nos apresenta,  
Que mor causa parece que tormenta?”<sup>50</sup>

Ao se relacionar tais estrofes com a análise de Bianca Morganti, que também trabalha com a *écfrase* voltada para a épica camoniana, é importante lembrar que esses versos narram a forte tempestade em que os marinheiros portugueses passaram durante uma noite e que quando as nuvens e os ares escurecem, aparece um gigante, sendo que este, segundo a autora, “(...) é o prelúdio da tempestade enfrentada na passagem do Cabo da Boa Esperança, trabalhada metaforicamente na prosopopéia do gigante”.<sup>51</sup> Vasco da Gama visualizou essa figura e o descreveu da seguinte maneira:

Não acabava, quando uma figura  
Se nos mostra no ar, robusta e válida,  
De disforme e grandíssima estatura;  
O rosto carregado, a barba esquelada,  
Os olhos encovados, e a postura  
Medonha e má e a cor terrena e pálida;  
Cheios de terra e crespos os cabelos,  
A boca negra, os dentes amarelos.<sup>52</sup>

É evidente a descrição extremamente detalhada do gigante nos versos acima. Apesar de ainda haver outras estrofes que detalham seu aspecto horrendo e as reações de Vasco da Gama e seus navegantes ao visualizá-lo, a estrofe apresentada merece destaque pelo grande nível de detalhamento que possui. Nesse sentido, é interessante retomar as ideias de Hélio Teão, um dos autores dos *Progymnasmata*, que coloca a *écfrase* como “(...) uma composição periegética que expõe em detalhe e apresenta diante dos olhos de maneira evidente o objeto”,<sup>53</sup> pois essa descrição do gigante se enquadra, por exemplo, na tipologia explicitada por Teão, mais especificamente como *prosopa*, que corresponde à descrição de personagens.

Outro conhecido exemplo de *écfrase* encontra-se na *Eneida*, de Virgílio. Melina Rodolpho, que em sua dissertação trata da *écfrase* em exemplares latinos, e Bianca Morganti que, como já mencionamos anteriormente, estuda a épica camoniana e também a epopeia de Virgílio, mencionam a “clâmide” (presente no livro 5) e a

---

<sup>50</sup> CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*, 2005, Canto V (37-38), pp. 157-158.

<sup>51</sup> MORGANTI, Bianca. *A morte de Lacoonte e o Gigante Adamastor: a écfrase em Virgílio e Camões*. Nuntius Antiquus, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, nº 1, Junho de 2008, Brasil, p. 9.

<sup>52</sup> CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*, 2005, Canto V (39), pp. 157-158.

<sup>53</sup> RODOLPHO, Melina. *Écfrase e Evidência*. Let. Cláss., São Paulo, v. 18, n.1, 2014, p. 96.

descrição do templo de Cartago, respectivamente, como modelos em que se faz presente esse recurso poético. Melina cita então a clâmide<sup>54</sup> e propõe uma tradução:

Clâmide (5.250-54)

*uictori chlamydem auratam, quam plurima circum  
purpura Maeandro duplici Meliboea cucurrit,  
intextusque puer frondosa regius Ida  
uelocis iaculo ceruos cursuque fatigat  
acer, anhelanti similis [...]*

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 [...].<sup>55</sup>

A passagem acima evidencia dois elementos fundamentais: o prêmio e toda sua voluptuosidade e também algumas características do rapaz. Por meio da *écfrase*, a descrição detalhada da ação faz com que consigamos visualizar essa ação e a personagem por meio das tipologias *pragmata* e *prosopa*, respectivamente, gerando então uma “(...) manifestação ficcional de um afeto por meio de recursos técnicos”.<sup>56</sup>

É importante deixar claro, em relação à *écfrase* e a evidência, que

(...) embora seu tratamento seja retórico, a teoria retórica serve também à poesia. Ainda que não sejam diretamente mencionados os termos *écfrase* e evidência nos mais conhecidos tratados de poética da Antiguidade, observa-se a relação entre poeta/pintor ou escultor e poesia/pintura ou escultura. A relação entre o aspecto visual e verbal é muito recorrente entre as diversas filosofias da Antiguidade.<sup>57</sup>

Para além de questões relacionadas à retórica, a *écfrase* também se aplica à poesia e, embora não se observe a presença deste recurso e da evidência na Antiguidade de forma clara, a relação que ocorria entre poesia e pintura/escultura estava presente, e convém elucidar aspectos que deixem clara a maneira como se dava essa ligação. Nesse sentido, torna-se interessante retomar as diferentes visões do medievo em relação à

---

<sup>54</sup> Uma espécie de manto preso no pescoço por meio de um broche, utilizado principalmente na Grécia Antiga.

<sup>55</sup> RODOLPHO, Melina. *Écfrase e Evidência*. Let. Cláss., São Paulo, v. 18, n.1, 2014, p. 105.

<sup>56</sup> MORGANTI, Bianca. *A morte de Lacoonte e o Gigante Adamastor: a écfrase em Virgílio e Camões*. Nuntius Antiquus, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, nº 1, Junho de 2008, Brasil, p. 1.

<sup>57</sup> RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidências nas letras latinas: Doutrina e Práxis*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2010, pp. 12-13.

figura do Diabo e ao estatuto da pintura à época, procurando questionar, por exemplo, como eram representadas as entidades metafísicas.

Como discutimos no início deste capítulo, até o século IX, não havia uma forma definida em relação à aparência do Diabo, mas existia certa crença de que sua figura se assemelhava muito ao ser humano, e isso levava as pessoas a pensarem que ele poderia ser derrotado, ou seja, até então não se pensava, de modo geral, que o mesmo possuía características de um monstro horrendo. Interessante lembrar também que o Maligno, justamente por não apresentar uma forma, era identificado por meio das ações dos indivíduos, o que começa a se alterar gradativamente a partir do século X, segundo Robert Muchembled, e no século XI sua imagem finalmente começa a tomar uma forma.

Os motivos para essa mudança de percepção são variados, sendo que duas questões merecem maior destaque: a influência do Oriente e do livro do *Apocalipse*. De forma sucinta, as crenças advindas do Oriente colocavam o Diabo como o anjo rebelde que era o oposto de toda a bondade que Deus representava. Além disso, atribuíam a ele características físicas que o Ocidente até então não havia pensado. Aliado a isso, um fator essencial para essa mudança de percepção no século XI foi a visão de João presente no *Apocalipse*, quando ele descreveu o Diabo de forma extremamente detalhada e horrenda.

Dessa maneira, esse processo de apropriação do Ocidente em relação a muitas crenças do Oriente, aliado à forma como essas visões tomaram forma (e nesse sentido é importante lembrar que já havia o medo do apocalipse e do Juízo Final, por questões relacionadas também ao Milenarismo, como referimos no início do capítulo) fizeram com que as pessoas comesçassem a temer ainda mais o Diabo, pois as mais variadas representações, principalmente pela pintura, estavam surgindo, tendo como base então essas descrições com características antropomórficas. Com a disseminação de pinturas e desenhos em torno daquilo que até então não se podia imaginar fisicamente, o Maligno finalmente começa a tomar forma. Nesse sentido, não é interessante analisar a figura do Diabo no medievo sem antes explicitar também quais eram as diferentes visões em relação à pintura e como se dava a representação de entidades metafísicas à época. Para isso, o tratado de João Damasceno denominado *Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas* é essencial para compreendermos as variadas maneiras por meio das quais se davam essas ligações.

Leão III, imperador bizantino, estabeleceu por volta de 730 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”.<sup>58</sup>

Porém, anteriormente ao triunfo do culto das imagens, João Damasceno (676 – 749 d.C), que se tornara monge, se opôs ao decreto de Leão III, alegando que “(...) somente a natureza divina é irreduzível a toda figuração, “incircunscritível”, porque Deus é incorpóreo”,<sup>59</sup> levantando então um debate em torno da imagem em que mais uma vez o Oriente se coloca em evidência.

Por meio de citações que remetem a escrituras sagradas, como *Deuteronomio*, Damasceno mostra passagens que deixam claro que não se deve praticar aquilo que ele chama de “prosternação adoradora”<sup>60</sup> em relação a nada, apenas a Deus, pois Ele é o Criador de todas as coisas. Nesse sentido, ele coloca que a decisão tomada pelo imperador Leão III de se tentar eliminar as imagens e representações sacras também se baseou no fato do oposto estar ocorrendo, ou seja, estavam adorando a criatura em detrimento do Criador. Desse modo, é importante então que não se confunda uma prosternação tida como comum com a prosternação adorativa, isto é, podemos nos prosternar em relação a algo ou alguém devido a variadas características que admiramos em quem a possui, porém não devemos adorá-la: isso só pode ser feito quando falamos em Cristo.

Como dar uma forma ao invisível? Como representar aquilo que não admite qualquer representação? Como figurar aquilo que é imponderável, sem dimensões, indefinido e amorfo? Como pintar aquilo que é incorpóreo? Como definir, por meio de um contorno, o que em si não tem forma? Evidente fica agora a razão pela qual não deves fabricar imagens do Deus invisível. Mas

---

<sup>58</sup> FERNANDES, Caroline Coelho. *O Iconoclasmo Bizantino: problemas e perspectivas*. Revista Mundo Antigo – Ano IV, V. 4, N° 08 – Dezembro – 2015, p. 115. Disponível em <http://www.nehmaat.uff.br/revista/2015-2/artigo05-2015-2.pdf>

<sup>59</sup> 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, p. 26.

<sup>60</sup> Idem, p. 30.

quando vês o incorpóreo feito homem por tua causa, então fabricas uma forma humana que se lhe pareça em alto relevo.<sup>61</sup>

O autor elencou argumentos para mostrar que não se pode representar Deus: então como podemos defini-lo, já que ele não possui forma? Ao final, ele comenta que acabamos por montar uma imagem do invisível baseado naquilo que conhecemos, que nos é comum e visível: no caso, a forma humana. É como se, para conseguirmos visualizar algo invisível, precisássemos de figuras em que pudéssemos nos reconhecer, fazendo assim com que a figura de Deus pudesse ser “(...) contemplada e conhecida”.<sup>62</sup> Essas questões levantadas por João Damasceno são de grande importância, pois servem para pensarmos em como poderiam ser representados não somente Deus, mas também outras entidades metafísicas, como o Diabo e a forma como a pintura estava inserida nisso. Dessa forma, uma imagem “(...) é 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”.<sup>63</sup>

Interessante notar que a análise de Damasceno se baseia principalmente nas Sagradas Escrituras, com destaque para passagens da *Bíblia* em que é reforçada a importância de se atribuir forma a coisas informes a fim de deixá-las visíveis ao indivíduo e também porque, de alguma maneira, precisamos daquilo que ele chama de “ícones e guias familiares”,<sup>64</sup> pois isso permite um reconhecimento maior dessas figuras por nossa parte, e nesse sentido as Sagradas Escrituras têm papel fundamental, especialmente no medievo, em que a religiosidade fazia-se presente. Ou seja, é como se a criatura fosse encarregada pelo Criador de conferir forma às coisas imateriais a fim da contemplá-las, já que ela é imagem e semelhança de Deus, pensando por exemplo na seguinte passagem do Livro de *Gênesis*: “Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança” (Gênesis 1:26).

Portanto, vejamos nos ícones o reflexo obscuro do divino a nós revelado, assim como quando falamos que a Sagrada e Suprema Trindade é representada por meio do sol, por seus raios e luz; ou, como fonte borbulhante, a água corrente que aí se origina e transborda; ou ainda por meio do Espírito, do Verbo e do Sopro Divino que estão conosco.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Idem, p. 31.

<sup>62</sup> Idem, pp. 31-32

<sup>63</sup> Idem, p. 32.

<sup>64</sup> Idem, p. 34.

<sup>65</sup> Idem, p. 34.

Explicitadas tais questões, depreende-se que a imagem, para João Damasceno, é algo que se mostra similar, ou seja, não é exatamente igual àquilo que se quer representar, porém possui a função de tornar visível aquilo que não podemos visualizar, relativas a questões metafísicas, por exemplo. Por esse motivo, ele deixa claro que

Toda imagem revela e torna manifesto aquilo que está oculto. Por exemplo, 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.<sup>66</sup>

E ainda,

Pois 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.<sup>67</sup>

Ou seja, para João Damasceno, Deus é o único que não pode ser representado, porém com outras entidades metafísicas como o Diabo e os anjos isso pode acontecer, visto que podemos dar forma aos mesmos ao imaginá-los de maneira análoga a nós mesmos.

Este tratado de Damasceno é imprescindível para se poder refletir acerca do estatuto de entidades metafísicas no medievo, pois ao ir contra a decisão de Leão III e publicar o presente tratado, ele inicia um embate entre aqueles que concordam com seu *Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas* e os que são contrários. Para além disso, é interessante para começar a se pensar o estatuto da pintura à época, por meio de questões como: Deus é incorpóreo, não podendo ser representado; com anjos e demônios, por exemplo, isso pode acontecer por meio de ícones, permitindo que não fiquemos assim sem referências imagéticas em relação a isso.

De acordo com Damasceno, as coisas invisíveis, pertencentes ao plano espiritual, acabavam se tornando corpóreas por meio das Sagradas Escrituras e, através

---

<sup>66</sup> Idem, pp. 39-40.

<sup>67</sup> Idem, pp. 45-46.

dos ícones revelados pelas criaturas, se faziam visíveis com formas e feições próximas à nossa, ou seja, podemos traçar um paralelo interessante onde essa semelhança física do Diabo até o século IX era influenciada pelas Escrituras.

A partir do século XI, no entanto, essa visão começa a se alterar, pois a arte, principalmente a pintura, começaram a representar o Diabo e agora não mais com características somente humanas, mas sim como um monstro horrendo, onde asas de morcego e chifres se mesclavam em um antropomorfismo influenciado diretamente por escritos como o *Apocalipse* de João, ou seja, percebe-se que a partir de descrições detalhadas como a do Livro do *Apocalipse*, por exemplo, cria-se uma imagem na mente (no caso, a do Diabo), pois “ (...) a partir das palavras podemos imaginar as figuras”<sup>68</sup> e então ela pode ser representada em pinturas, o que explicita a função das imagens em tornar “ (...) manifesto aquilo que está oculto”<sup>69</sup>. Dessa maneira, tendo discorrido acerca de questões relativas ao estatuto da pintura no medievo, podemos então retomar o objetivo principal dessa pesquisa: afinal, como podemos compreender as representações do Diabo na *Commedia* e na arte de Botticelli? As duas artes se aproximam? É nesse sentido então que se torna necessário entender o conceito de *ut pictura poesis*, de forma a mostrar o Diabo como uma possível manifestação da éfrase.

### 3.3 - *Ut pictura poesis*

A primeira vez em que o *ut pictura poesis* 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 quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre”.<sup>70</sup> Em Aristóteles, mais especificamente na sua *Poética*, e em Simônides de Céos, essa proximidade entre ambas as artes já aparecia, ainda que de forma muito mais discreta.

É preciso, porém, salientar que nenhum dos autores antigos, em seus argumentos, teve a intenção de estabelecer uma identificação tão próxima entre as duas artes. E em suas obras não há qualquer vestígio de um cotejo entre os

---

<sup>68</sup> Idem, p. 45.

<sup>69</sup> Idem, p. 39.

<sup>70</sup> HORÁCIO. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984. pp. 109-110.

artífices, pois no caso da pintura, se a obra era digna de glória, o ofício do artífice não o era. A prerrogativa de uma similaridade entre os dois artífices será criada somente com os tratados dos séculos XV e XVI.<sup>71</sup>

Importante compreender, dessa maneira, como presente no trecho acima, que a ideia de ligação entre pintura e poesia, apesar de aparecer nos autores antigos, não era intencional, visto, por exemplo, que a pintura era muito mais valorizada do que o trabalho do artista em fazê-la e também que tanto Simônides de Céos quanto Aristóteles tinham seus motivos, interesses e/ou justificativas para mencionarem esse tipo de aproximação à época na qual viveram, porém somente para os teóricos a partir do século XV que isso “(...) resultou num importante argumento [...] que o utilizaram a fim de desenvolver sua doutrina das artes irmãs”.<sup>72</sup> Ou seja, é importante que nos atentemos ao fato de que não era objetivo dos pensadores antigos mencionados fazer com que essas duas artes se aproximassem, pois utilizaram “(...) pequenas analogias [entre ambas] que serviram para ratificar os argumentos dos quais necessitavam para desenvolver suas proposições”.<sup>73</sup> Assim, depreende-se que o *ut pictura poesis* foi tomando variados sentidos ao longo do tempo, sendo sempre adaptado para fins específicos de acordo com o pensamento de cada autor e filósofo.

O *ut pictura poesis* horaciano, baseado na relação de equivalência entre pintura e poesia, é o que mais se adequa em relação ao tema dessa pesquisa.<sup>74</sup> Porém, antes de iniciar a análise desse conceito aplicado à poesia de Dante Alighieri e à pintura de Sandro Botticelli, deve-se retomar a *écfrase*, e pelo seguinte motivo: pensando na definição dos *Progymnasmata*, se ela consiste em um “recurso retórico encarregado de descrever de maneira explícita o objeto” que “juntamente às virtudes da *enargia* e da *saphenéia* se tornam responsáveis pela comoção”, gerando a “manifestação ficcional de um afeto por meio de recursos técnicos”,<sup>75</sup> então podemos evidenciar uma aproximação entre *écfrase* e *ut pictura poesis*, no sentido de que ao se ler um poema, frequentemente imagens acabam sendo formadas no campo de visão do leitor devido à riqueza de

---

<sup>71</sup> VENTURA, Rejane Bernal. *A doutrina do ut pictura poesis segundo Pino e Dolce*. Revista Fênix, Universidade de São Paulo, vol. 8, ano VIII, nº 3, 2011, p. 5. Disponível em [http://www.revistafenix.pro.br/PDF27/ARTIGO\\_08\\_REJANE\\_BERNAL\\_VENTURA\\_FENIX\\_SET\\_DE\\_Z\\_2011.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF27/ARTIGO_08_REJANE_BERNAL_VENTURA_FENIX_SET_DE_Z_2011.pdf)

<sup>72</sup> Idem, p. 6.

<sup>73</sup> Idem, p. 5.

<sup>74</sup> Ver: IANNINI, Vicente de Paulo. *Vt pictura poesis, um engano virtuoso*. CALIGRAMA – UFMG, Belo Horizonte, 4:131-138 - Dezembro/1999, p. 133. Disponível em [www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/download/338/288](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/download/338/288)

<sup>75</sup> MORGANTI, Bianca. *A morte de Laocönte e o Gigante Adamastor: a écfrase em Virgílio e Camões*. Nuntius Antiquus, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, nº 1, Junho de 2008, Brasil, p. 1.

detalhes que ele pode apresentar, já que o *ut pictura poesis* se manifesta na poesia por meio do recurso retórico da *écfrase*. Da mesma maneira, a pintura também se mostra essencial ao dar visibilidade a algo, ou seja, a equivalência dos dois conceitos também diz respeito ao sentido que mais se relaciona com eles: a visão.

Evidentemente, 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 técnicos, mimeticamente regrados, do “ver” da pintura, segundo o verossímil e o decoro do seu discurso.<sup>76</sup>

Ou, como coloca Guillaume Durand de Mende, “os pintores, como os poetas, sempre tiveram o justo poder de ousar”.<sup>77</sup> Nesse sentido, aproximar o *ut pictura poesis* da *écfrase* é algo importante, e é isso que faz Felipe Simas Rabello em sua tese de doutorado. De acordo com o autor, existem variadas maneiras de se pensar essa ligação ao longo da História e esse pode ser uns dos motivos pelo qual essa relação se mostrou e ainda se mostra tão presente e passível de interpretações, pois

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.<sup>78</sup>

Convém analisar a figura do Diabo por meio da forma como ele é descrito por Dante Alighieri na *Divina Comédia* e relacioná-la com os desenhos e as pinturas de Sandro Botticelli, concebendo-o como uma possível manifestação da *écfrase*. Para isso, primeiramente, é necessário que se situe a figura do Diabo na obra de Dante.

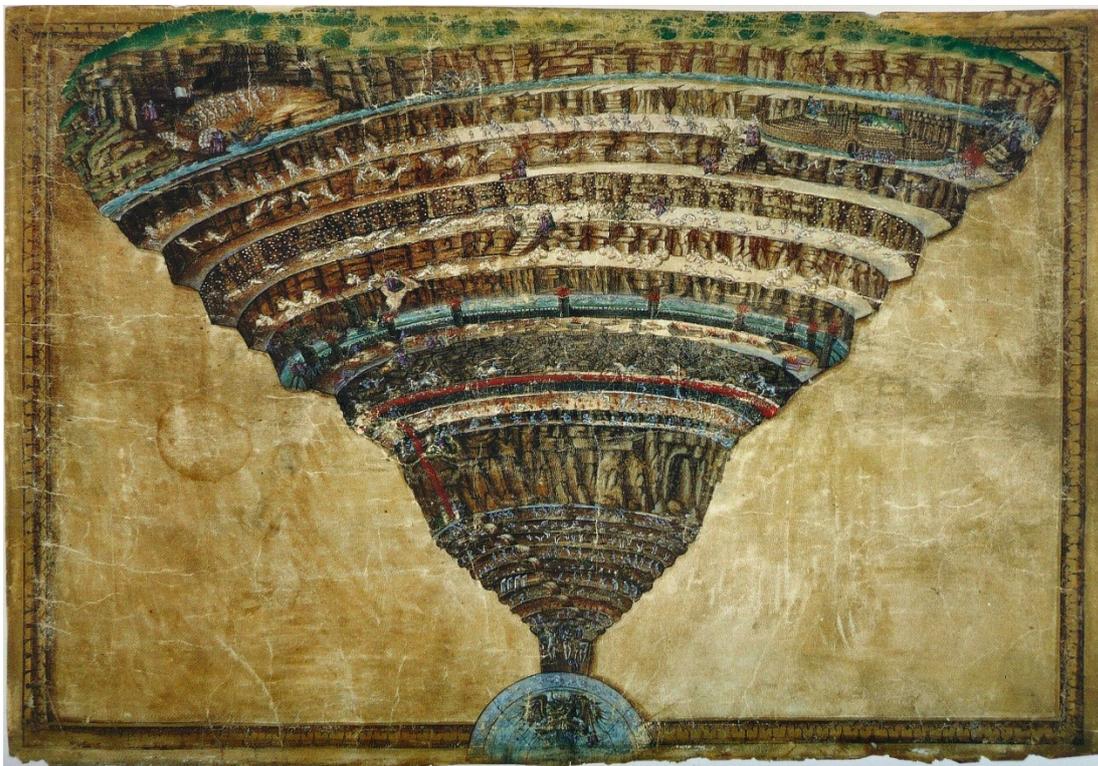
---

<sup>76</sup> HANSEN, João Adolfo. *Categorias epítíticas da ekphrasis*. REVISTA USP, São Paulo, n. 71, setembro/novembro 2006, pp. 98-99.

<sup>77</sup> MENDE, Guillaume Durand de. *Representações da imagem de Cristo e das figuras bíblicas*. In: A pintura: textos essenciais, LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.), Editora 34, São Paulo, vol. 9, 1ª edição, 2018, p. 38.

<sup>78</sup> RABELLO, 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>

O Inferno, como já referimos, é estruturado em nove círculos que vão se afunilando até chegar ao último, onde se encontra Satã. Vejamos uma das pinturas mais famosas de Botticelli, o *Mapa do Inferno*:



*Mapa do Inferno*. Sandro Botticelli, c.1480-90. Ponta de metal, lápis e têmpera sobre pergaminho, 32,5 x 47,5 cm. Roma: Biblioteca Apostólica Vaticana

A divisão do Inferno se apresenta da seguinte maneira: 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, recebidos pelo monstro Minos, que exerce a função de juiz: o número de voltas que sua cauda envolvesse o pecador seria o número do círculo que ele deveria atravessar. Aos que eram considerados luxuosos, uma forte ventania os jogava de um lado para o outro como forma de punição. No terceiro círculo estão os gulosos, que são obrigados a permanecer atolados na lama enquanto uma forte chuva de granizo os atinge, na presença de uma enorme criatura, Cérbero, cão tricéfalo que os mastiga e arranha incansavelmente, retratando um apetite sem fim. No quarto círculo apresentam-se os avarentos e os pródigos, que empurram grandes pesos com seus peitos, em referência às suas riquezas. No quinto círculo os pecados da ira e da acídia são punidos, sendo que os irados ficam violentando uns contra os outros, trocando socos, chutes e mordidas,

enquanto que os preguiçosos permanecem no fundo do Rio Estige, pois guardaram para si toda sua raiva e agora estão fadados a ficarem ali pela eternidade. No sexto círculo se encontram os hereges, que ficam presos a tumbas abertas em chamas, como forma de punição por não acreditarem em Deus. Já o

(...) sétimo círculo é dedicado ao pecado da violência e da bestialidade, que é subdividido em três giros: giro I – tiranos e assaltantes, giro II – suicidas e gastadores e giro III – blasfêmios, sodomitas e usurários. O oitavo círculo possui dez valas onde são punidos os que cometeram o pecado da fraude simples: vala I – sedutores e rufiões, vala II – aduladores e lisonjeadores, vala III – simoníacos, vala IV – magos e adivinhos, vala V traficantes, vala VI – hipócritas, vala VII – ladrões, vala VIII – maus conselheiros, vala IX – cismáticos e intrigantes, vala X – falsários. O último pecado apresentado no inferno é traição (nono círculo), que pode ser de quatro formas: Caína (contra parentes), Antenora (contra a pátria), Ptolomeia (contra hóspedes) e Judeca (contra benfeitores).<sup>79</sup>

Nesse sentido, é essencial levarmos em consideração que

Dante classifica ou hierarquiza pecados e pecadores segundo os três gêneros aristotélicos de vícios da *Ética a Nicômaco*: intemperança, malícia, bestialidade, acrescentando-lhes 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. (...) A adequação da sua forma invertida ao pecado sempre se evidencia como formulação alegórica da justiça divina.<sup>80</sup>

Importante pensarmos então como se deu a construção de toda essa estrutura infernal por Dante e as influências que o mesmo teve para compor descrições tão detalhadas em torno do Inferno. Um nome essencial nesse sentido foi o de Virgílio, um dos principais poetas da Roma Antiga, tendo testemunhado a *Pax Romana* assegurada no governo de Otávio Augusto. Nesse período uma nova cultura estava surgindo em Roma (posterior à morte de Julio César, que era tio avô de Otávio Augusto), e o poeta teve grande participação nela. Nascido em uma vila próxima a Mântua, região situada ao norte da Itália, Virgílio ainda jovem foi apresentado ao imperador por meio de Caio Mecenas,<sup>81</sup> pois o mesmo tinha como uma de suas tarefas reunir poetas ao redor de Augusto a fim de promoverem propagandas favoráveis ao governo, e isso aproximou

---

<sup>79</sup> 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, p. 334.

<sup>80</sup> HANSEN, João Adolfo. Notas de Leitura. In: *Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012, p. 9.

<sup>81</sup> Caio Mecenas (68 a.C. – 8 a.C.) foi um político romano e grande patrocinador das artes no período em que esteve junto ao governo do imperador Otávio Augusto. O termo “Mecenato”, que designa o ato de incentivar e patrocinar artistas, advém de seu nome.

não somente Virgílio como outros artistas do imperador. Com essa união de autores, formou-se o “círculo de mecenas”.

Virgílio escreveu as *Geórgicas* (30 a. C.), as *Éclogas* (37 a. C.) e a *Eneida*, epopeia que logo ganhou renome (não por acaso foi uma grande inspiração para a *Commedia* de Dante Alighieri). A *Eneida* é um poema épico supostamente inacabado, escrito já no final da vida do poeta, 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.

A *Eneida*, a princípio, retrata Eneias navegando até Cartago, onde Dido, a rainha, o acolhe. Depois de hospedado, ele conta como conseguiu sobreviver à guerra. Em seguida, Dido se apaixona por ele e como o amor deles é impossível, pois ele estava designado a fundar Roma, ela se mata. Mesmo diante do ocorrido, Eneias tem que seguir sua viagem e, já no Canto VI, ele adentra o templo de Apolo, em Cumas, e pede a Sibila (sacerdotisa de Apolo) para levá-lo ao mundo dos mortos para ver seu pai. Chegando lá, ele vê, dentre inúmeras outras personagens, o imperador Otávio Augusto, que aguardava o momento de reencarnar. Ao descer ao mundo dos mortos e passar por determinadas situações, Eneias se vê capaz de cumprir seu objetivo, ou seja, fundar a nova Troia e garantir sua descendência. Se, até o Canto VI, ele contou sobre a guerra de Troia, sobre sua sobrevivência e como desceu ao mundo dos mortos, nos cantos posteriores ele se dedica a contar sobre a conquista do espaço em que ele fundará Roma e de sua batalha com Turno, inimigo da região do Lácio.

A partir desse breve resumo, percebe-se o motivo pelo qual Virgílio é considerado um dos maiores poetas entre os romanos: por meio de seu poema, ele visa mostrar a origem de Roma por meio de um herói troiano havia sido derrotado na Guerra de Troia e conseguiu garantir sua descendência e fundar essa nova Troia, ou seja, Roma. Importante destacar também que Virgílio teve como uma de suas grandes inspirações a *Odisseia*, de Homero e influenciou nomes como Luis Vaz de Camões e Dante Alighieri. Nesse sentido, o início da obra *Os lusíadas* é muito parecido com o da *Eneida*: “As armas e os barões assinalados” imita o primeiro verso da epopeia virgiliana, “Eu canto as armas e o barão primeiro”.

Virgílio, na *Commedia*, é o guia de Dante Alighieri, a primeira pessoa que o poeta florentino encontra quando se vê na “selva escura”, e é o responsável por guiá-lo pelo Inferno e pelo Purgatório em sua jornada. Assim como Ulisses, na *Odisseia*, Eneias também desceu ao mundo dos mortos. Esse momento é de extrema importância para

Dante, pois sua descida ao Inferno se baseia também no exemplo de seu mestre Virgílio, visto que

O Inferno virgiliano é dividido em setores, fato que sempre intrigou os estudiosos. Chega-se a ele após ter-se atravessado a floresta escura, um astro e um "vestibulum" onde se encontram algumas "divindades". (...) Entre o "vestibulum" e o Inferno propriamente dito, corre o Aqueronte de águas tenebrosas, o caudaloso rio das paragens sombrias.<sup>82</sup>

O *Inferno* de Dante também é dividido em setores, como fora mencionado, e para adentrar a selva escura, o poeta florentino também se encontra com determinadas figuras, dentre elas o próprio Virgílio, que o guiará durante sua jornada. Além disso, o Aqueronte de águas tenebrosas que liga o chamado "Vestíbulo do Inferno" ao Inferno propriamente dito também existe na *Commedia*, como podemos ver em um fragmento do Canto III:

Ed elli a me: "Le cose ti fier conte  
quando noi fermerem li nostri passo  
su la trista Riviera d'Acheronte".

"Claro terás, co' a razão que os confronte,  
os fatos", respondeu, "quando alcançado  
tivermos a orla triste do Aqueronte".<sup>83</sup>

Ou então quando Virgílio descreve a figura de Caronte, "(...) o barqueiro imundo que transporta as almas",<sup>84</sup>

Fero esquálido arrais guarda estas águas,  
Caronte hediondo, cuja barba espessa  
Branqueia inculta, os lumes lhe chamejam.<sup>85</sup>

Dante também o descreve em seu poema:

Ed ecco verso noi venir per nave  
un vecchio, bianco per antico pelo,  
gridando: "Guai a voi, anime prave!"

---

<sup>82</sup> CARDOSO, Zelia de Almeida. *O mundo das sombras na poesia latina*. In: *Classica*. São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 133-134.

<sup>83</sup> ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Inferno, Canto III, p. 39 (76-78). Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro (Edição bilingue). São Paulo: Editora 34, 1998.

<sup>84</sup> CARDOSO, Zelia de Almeida. *O mundo das sombras na poesia latina*. In: *Classica*. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 133.

<sup>85</sup> VIRGÍLIO. *Eneida*. p. 170 (307-309). Tradução de Manuel Odorico Mendes. Campinas: Clássicos Jackson, vol. III, 2005.

Chegava agora um barco e, em seu governo,  
um velho, branco por antigo pelo,  
gritando: “Almas ruins! Castigo eterno”.<sup>86</sup>

Dessa forma, a partir de tais comparações, podemos perceber que Virgílio, como já mencionado, se inspirou na *Odisseia*, de Homero, para escrever a *Eneida* e Dante, por sua vez, teve como grande exemplo Virgílio. Os dois cantos dantescos explicitados representam uma parcela muito pequena em relação a todas as outras inúmeras ligações que podem ser feitas entre a *Commedia* e a *Eneida*. A descida ao mundo dos mortos, a selva escura em que ambos transitam, o encontro com almas e monstros que vão ocorrendo ao longo das duas obras e toda essa estrutura infernal são apenas algumas menções dentro da viagem que Eneias e Dante percorreram. Feitas tais considerações acerca do Inferno, devemos então localizar o Diabo e explicitar a maneira como ele aparece na *Divina Comédia*.

Como já mencionado, Dante dividiu o Inferno em nove círculos, sendo que alguns deles possuem subdivisões. No nono círculo, o mais temido, encontra-se o príncipe do mundo subterrâneo: Satã. Nessa parte, o Cocito, “(...) rio congelado pelo vento das asas do demônio”,<sup>87</sup> se subdivide em quatro partes onde estão presentes aqueles que praticaram o pecado da traição, o pior dos pecados para o poeta florentino: traição contra parentes (Caina), contra a pátria (Antenora), contra hóspede (Tolomea) e contra benfeitores (Judeca). Mas por que ele considera a traição o pior dos pecados? Segundo João Adolfo Hansen,

A traição, é pior e o último círculo, o nono, lhe é dedicado. 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.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Inferno, Canto III, p. 40 (82-84). Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro (Edição bilingue). São Paulo: Editora 34, 1998.

<sup>87</sup> HANSEN, João Adolfo. Notas de Leitura. In: *Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012, p. 19.

<sup>88</sup> Idem, *ibidem*.

Dante Alighieri abomina tal pecado porque trair é “romper os vínculos” com quem te deu confiança, seja em questões relacionadas à amizade, à política ou à família, por exemplo, e é interessante também notar uma das punições destinadas a esses pecadores: ficam sentindo uma vontade compulsiva de chorar, ou seja, o poeta florentino mostra que “apunhalar pelas costas” alguém que te ajudou é algo extremamente grave e chorar pela eternidade é uma forma de fazer com que tais pecadores sintam essa tristeza que eles mesmos provocaram. Além disso, Hansen ressalta que, para o poeta florentino, os traidores “tiveram o coração duro e frio; [e] pelo contrapasso, jazem enfiados no gelo. Não tiveram nenhuma comiseração por suas vítimas”,<sup>89</sup> o que reforça a ideia mencionada anteriormente de se punir o pecado de forma simetricamente inversa, ou seja, se esses indivíduos tiveram o coração duro e frio a ponto de conseguirem praticar o pecado da traição, então eternamente eles terão de permanecer enfiados no gelo também duro e frio.

Outro ponto que deve ser levado em consideração é que em cada subdivisão do Inferno encontra-se uma personagem da história que cometeu algum tipo de traição grave: na *Caina*, aparece Caim, que traiu seu irmão Abel (traição contra parentes); na *Antenora* está presente Antenor, “(...) o príncipe troiano que facilitou o roubo da estátua de Palas Atena protetora de Troia e que abriu o cavalo de pau donde saíram os gregos”,<sup>90</sup> o que é considerado um crime contra a pátria; em *Tolomea*, aparece Ptolomeu, que “(...) para agradar Júlio César, mandou decapitar Pompeu, asilado no Egito”,<sup>91</sup> 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. É claro que esses nomes são apenas alguns dos mais relevantes, sendo que, como visto, algumas dessas subdivisões inclusive derivam de alguns deles, porém outras inúmeras personalidades do tempo passado e presente de Dante estão ali, assim como pessoas comuns que ajudam a compor esse cenário infernal.

Ao chegar no quarto setor do último círculo do Inferno, Dante Alighieri finalmente vê a figura de Satã e começa a descrever sua reação frente a tamanho espanto:

Com'io divenni allor gelato e fioco,  
nol dimandar, lettor, ch'i' non lo scrivo  
però ch'ogne parlar sarebbe poco.

---

<sup>89</sup> Idem, p. 19.

<sup>90</sup> Idem, ibidem.

<sup>91</sup> Idem, p. 20.

Como fiquei então fraco e gelado,  
não perguntes, leitor, e eu não direi  
que o fato restaria sempre apoucado.<sup>92</sup>

Nota-se que o poeta diz ter ficado fraco e gelado ao visualizar o príncipe do Inferno, passando-nos a impressão de que a figura de Satã era grandiosa a ponto de não conseguir descrever qual foi sua sensação naquele momento, por isso é interessante observar, principalmente nos versos 23 e 24, que é como se Dante quisesse dizer que qualquer coisa que ele falasse ao leitor não seria suficiente para caracterizar toda a grandiosidade daquilo que ele estava vendo. Dessa forma, ele inicia a descrição da personagem:

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 cosí fatta parte si confaccia.  
S'el fu sí bel com' elli è ora brutto  
e contra 'l suo fattore alzó 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 ogne bocca dirompea co' denti  
un peccatore, a guisa di macuilla,  
sí che tre ne facea cosí dolenti.  
A quel dinanzi il mordere era nulla  
verso 'l graffiar, che talvolta la schiena  
rimanea de la pelle tutta brulla.

---

<sup>92</sup> ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Inferno, Canto XXXIV, p. 226 (22-24). Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro (Edição bilíngue). São Paulo: Editora 34, 1998.

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' o 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.<sup>93</sup>

Como se pode perceber, a figura do Diabo é descrita com riqueza de detalhes. Do verso 28 ao 36 o poeta florentino discorre sobre o tamanho dos seus braços, algo que já prenunciava sua estatura gigantesca. Assim, Dante faz uma comparação entre o Diabo e Satã, quando este era o mais belo dos anjos de Deus. Por ter se rebelado, o poeta estabeleceu uma comparação entre a beleza que ele possuía antes de se tornar o príncipe do Inferno 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.

Do verso 37 ao 60, os detalhes, referentes tanto ao temor de Dante quanto às características físicas do Diabo, foram amplificados. Cada uma de suas três faces apresentavam uma cor particular: de acordo com João Adolfo Hansen, a do meio é

---

<sup>93</sup> ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Inferno, Canto XXXIV, pp. 226-227 (28-60). Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro (Edição bilingue). São Paulo: Editora 34, 1998.

vermelha e representa o ódio; a da direita apresenta uma cor que oscila entre o branco e o amarelo, figurando a impotência; e da esquerda, negra, caracteriza a ignorância. Ódio, impotência e ignorância constituem a inversão das potencialidades da Santíssima Trindade, que é constituída pela potência do Pai, pela sabedoria do Filho e pelo amor do Espírito Santo. Um Diabo tricéfalo pode ter sido inspiração virgiliana: na *Eneida*, o poeta descreve Cérbero, um monstro horrendo de três cabeças responsável por guardar os portões do Inferno:

Com trífauce latir Cérbero ingente,  
Deitado em cova oposta, o reino atroa.<sup>94</sup>

No entanto, é importante ressaltar que Cérbero foi uma influência para Dante por meio da *Eneida* tanto para ajudar a construir a imagem de Satã como o monstro que ele descreve quanto também para aparecer no terceiro círculo do Inferno como parte da punição aos gulosos, visto que ele fica arranhando e mastigando os pecadores incansavelmente.

Dante descreveu o Diabo como 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 escorria pelas suas três bocas. Esse investimento descritivo confirma a hipótese, já referida, de que a figura do Diabo começou a tomar forma a partir do século XI, adquirindo gradativamente 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. Importante mencionar também que cada uma de suas bocas mastigava um grande pecador, sendo que a da esquerda mutilava Bruto, filho de Júlio César, a da direita, Cássio, amigo de Júlio César, e a do centro, Judas Iscariotes. Além disso,

as seis [asas] batem, continuamente, produzindo os três ventos frios que congelam as águas do Cocito. Chora por seis olhos e pelos três queixos a baba sanguinolenta escorre. Aqui, também o frio é alegórico: cristãmente, o mal não tem existência ontológica, pois é a falta de Bem. O gelo alegoriza a falta de Deus, que é Luz, segundo a metafísica platônica do Pseudo-Dionísio, o

---

<sup>94</sup> VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Campinas: Clássicos Jackson, vol. III, 2005, p. 174 (425-426).

Areopagita, e Santo Agostinho, com que Dante figura o princípio metafísico de interpretação do poema.<sup>95</sup>

As asas do Diabo batiam forte e incessantemente, o que fazia com que as águas do rio Cocito (que, assim como o Aqueronte, advém da mitologia grega e constitui parte dos rios do Hades, ou seja, do mundo dos mortos) congelassem. Esse detalhe possui significado na obra de Dante, pois como não há uma maneira clara e determinada de se representar o Maligno, que não existe ontologicamente, mas sim configura-se como sendo a ausência do Bem. Nesse sentido, quando pensamos no Inferno, de maneira geral podemos imaginar um lugar quente, com labaredas de fogo por todos os lados. Porém, o poeta florentino o descreve como um lugar gelado, justamente como forma de representar a falta de Deus, que é Luz, utilizando para isso o gelo como metáfora, baseado nos seus princípios metafísicos.

Além disso, Dante afirma que o Inferno está localizado debaixo de Jerusalém, em um buraco em forma de cone que se formou a partir da força com a qual Satã foi arremessado contra a Terra, o que formou o monte do Purgatório. Da cabeça até o umbigo, Satã encontra-se no hemisfério norte; do umbigo para baixo, no hemisfério sul: “(...) assim, para saírem do “Inferno”, Virgílio e Dante escorregam nos seus pelos para baixo, até a virilha, onde a coxa se liga ao corpo, e entram (...) já no hemisfério sul, [escalando] a perna do diabo, vendo Lúcifer fixo ao contrário, até emergirem na base da montanha Purgatório”.<sup>96</sup>

Dessa maneira, ao analisarmos determinados cantos e versos relativos ao Inferno e percebermos as mais variadas influências que Dante Alighieri teve para compor todo esse cenário e suas respectivas personagens, podemos estabelecer relações entre a figura do Diabo e outros monstros, retomando Cérbero e o gigante Adamastor, mencionado no início desse capítulo. Nesse sentido, na obra *Os lusíadas*, onde está presente esse gigante, há uma passagem que narra a forte tempestade que os marinheiros portugueses estavam enfrentando no Cabo da Boa Esperança e que, de repente, Vasco da Gama visualiza um monstro saindo das águas:

Não acabava, quando ua figura  
Se nos mostra no ar, robusta e válida,  
De disforme e grandíssima estatura;  
O rosto carregado, a barba esquelada,

---

<sup>95</sup> HANSEN, João Adolfo. Notas de Leitura. In: *Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012, pp. 21-22.

<sup>96</sup> Idem, p. 22.

Os olhos encovados, e a postura  
Medonha e má, e a cor terrena e pálida;  
Cheios de terra e crespos os cabelos,  
A boca negra, os dentes amarelos.<sup>97</sup>

Cleber Felipe fez uma análise sobre a figura do gigante atentando para a forma como Camões o detalha tanto em relação às suas características físicas quanto à maneira como ele causa horror a Vasco da Gama e seus marinheiros ao surgir das águas, mas o que torna ainda mais interessante essa questão é que Felipe chama a atenção do leitor para o fato de que as descrições de Camões, que colocam o gigante de tal forma horrenda, disforme e grotesca “(...) adiantam a dimensão e deformidade dos infortúnios que se queria anunciar”.<sup>98</sup> Nesse sentido, o autor enfatiza ainda que Camões não somente descreveu detalhadamente o gigante como também deu voz ao mesmo, que dizia coisas referentes à

(...) ousadia dos portugueses, que desbravaram novas rotas marítimas. Frente e tamanho atrevimento, Adamastor acusa os portugueses de terem ultrapassado os limites impostos aos mortais, sejam eles nobres ou não. Tal insolência, afirma, é passível de dano e punição. (...) Se por um lado, aceitamos que Adamastor representa os perigos impostos pelo mar, por outro, ele exerce o papel de um juiz prudente que, através da longuíssima experiência adquirida, somada aos dotes proféticos, adverte Gama e seus tripulantes sobre os castigos reservados àqueles que imprudentemente abraçam a condição de pecador.<sup>99</sup>

Dessa forma, as descrições feitas por Camões sobre o gigante Adamastor são muito semelhantes à forma como o Diabo é descrito por Dante Alighieri e Cérbero por Virgílio. Nesse sentido, ao aproximarmos o Diabo do gigante e de Cérbero, por exemplo, percebemos que em suas descrições há a presença da desproporcionalidade e também de um excesso, e é interessante se pensarmos essa desproporção como uma antítese do comedimento, da proporção e da virtude.

Podemos finalmente analisar a figura do Diabo como uma possível manifestação da écfrase. Como explicitado anteriormente, o recurso retórico da écfrase permite a manifestação do *ut pictura poesis*. Nesse sentido, ao retomarmos a descrição que Dante Alighieri fez do Diabo, bem como Camões fez do gigante Adamastor, percebemos que a riqueza de detalhes contida ali faz com que consigamos criar uma imagem em nossa cabeça sobre como são os monstros que os poetas estão descrevendo.

---

<sup>97</sup> 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. Campinas: 2010, p. 135.

<sup>98</sup> Idem, p. 135.

<sup>99</sup> Idem, pp. 136-137.

Falando especificamente da descrição do Diabo por Dante, a engenhosidade do poema permite não somente que visualizemos o que está escrito, mas também desperta sentimentos como medo e pavor e a definição de *écfrase* por Bianca Morganti mais uma vez é essencial para a compreensão dessa relação:

(...) 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.<sup>100</sup>

Quando lemos os versos 28 a 60 do canto XXXIV do Inferno, a sensação é justamente essa: uma manifestação ficcional de um afeto por meio de recursos técnicos, ou seja, quando Dante descreve, por exemplo, que estava assombrado ao visualizar o Diabo com três faces, sendo cada uma de cores diferentes, enquanto o mesmo mastigava incansavelmente três pecadores em cada uma de suas bocas, chorando pelos seus seis olhos e babando sangue, ao mesmo tempo em que suas enormes asas de morcego batiam fortemente, gerando um vento frio que congelava as águas do Cocito, ele passa para o leitor a sensação de medo e faz com que criemos em nossa mente uma imagem em torno daquilo que ele está descrevendo, e isso atribui vivacidade, ou seja, dessa maneira a *écfrase* se manifesta juntamente com a *evidentia*, possibilitando que aquilo que o poeta escreveu fique ainda mais claro diante de nossos olhos. Interessante pensar que essa deformidade aparentemente característica dos gigantes e monstros a coloca como propriedade do pecado, ou seja, é como se associássemos o horrendo, o disforme e o feio diretamente à ideia de pecado e a descrição de poetas como Virgílio, Camões e, no caso, Dante Alighieri nos trouxesse essa imagem por meio da engenhosidade de seus poemas que permite, por meio da *écfrase*, que aquilo que estamos lendo nos fique “visível”.

Nesse sentido, foi mostrado que o recurso retórico da *écfrase* concede ao poema uma maior visibilidade, permitindo ao leitor que ele possa criar em sua mente imagens referentes àquilo que está sendo descrito, pensando no conceito de imagem anteriormente discutido pelo tratado medieval de João Damasceno. Ao mesmo tempo, essa imagem formada gera emoções no leitor, como acontece quando lemos sobre a

---

<sup>100</sup> MORGANTI, Bianca. *A morte de Lacoonte e o Gigante Adamastor: a écfrase em Virgílio e Camões*. Nuntius Antiquus, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, nº 1, Junho de 2008, Brasil, p. 1.

fisionomia do Diabo na *Commedia*, inventando artificialmente o pavor e medo, por exemplo. Dessa forma, analisaremos, de forma mais específica, como o *ut pictura poesis* se manifesta nos desenhos de Sandro Botticelli referentes à *Divina Comédia*, pois com isso será possível refletir acerca da importância da visão como veículo fundamental da produção de conhecimento, levantando mais uma vez a relação entre pintura e poesia e, conseqüentemente, retomando também tudo o que foi discutido até o momento.

### 3.4 - A relação entre pintura e poesia e os desenhos de Botticelli

Sandro Botticelli, como já discutido anteriormente, é não somente um dos nomes mais conhecidos da pintura, mas também o artista que possui o maior número de desenhos dedicados à *Commedia*. Pertencente ao chamado *Quattrocento* italiano, que corresponde ao final da Idade Média e o início da Renascença italiana, o pintor era de origem humilde, sendo que chegou a trabalhar, em sua infância e adolescência, como curtidor de tecidos e ourives.

Apesar disso, ainda jovem entrou para o mundo da arte por meio dos Medici, a família mais influente de Florença no momento e que teve papel fundamental no mecenato daquele período, tendo seu talento chamado a atenção de Lorenzo de' Medici, que começou a encomendar obras e mais obras do artista florentino e isso o fez crescer no cenário artístico, o que possibilitou sua ida até o Vaticano, a pedido do Papa Sisto IV, para pintar três afrescos da Capela Sistina, por volta do ano de 1481. Antes disso, Botticelli já havia começado a fazer seus desenhos da *Commedia* a pedido dos Medici e supõe-se que ao retornar do Vaticano, mais ao final de sua vida, o artista praticamente deixou de pegar encomendas e se dedicou exclusivamente a esses desenhos, influenciado diretamente pela grande admiração que tinha por Dante Alighieri. Feita essa breve retomada em torno da vida pessoal de Sandro Botticelli, podemos então iniciar uma discussão em torno de seus desenhos, mais especificamente daqueles que retratam o Inferno e o Diabo, estabelecendo comparações com pinturas de outros artistas à época e levantando pontos que dizem respeito ao *ut pictura poesis*.

Vejamos a seguinte imagem:



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.

A figura acima retrata Satã. Ao observá-la, em um primeiro momento, nota-se que o pintor tentou ser fiel à descrição do Diabo feita por Dante Alighieri na *Commedia*, atribuindo-lhe asas de morcego e retratando uma figura tricéfala que mastiga, em cada uma das três bocas, os maiores traidores da História. Além disso, seu corpo aparece coberto de pelos, possui grandes garras e três pares de chifres. Por fim, percebe-se nos cantos superiores direito e esquerdo o desenho de duas pessoas caminhando em direção a Satã e logo depois descendo o corpo do mesmo de cabeça para baixo: são Dante Alighieri e seu guia, Virgílio, que como já mencionado,

escorregam nos seus pelos para baixo, até a virilha, onde a coxa se liga ao corpo, e entram na natural burella, o buraco escuro escavado pelas águas do rio

Letes, que vem do “Paraíso Terrestre”. Por aí, já no hemisfério sul, escalam a perna do diabo, vendo Lúcifer fixo ao contrário, até emergirem na base da montanha Purgatório.<sup>101</sup>

Nota-se que Botticelli foi muito preciso ao desenhar a figura de Satã baseada nas descrições de Dante: a desproporção da figura e de seus traços aparece de maneira marcante no desenho em questão, sendo esta uma maneira de amplificar o pavor das testemunhas, ou seja, é como se todo esse excesso trabalhado tanto na *Commedia* quanto no desenho do pintor florentino servisse para destacar como a personificação do mal se mostra de uma maneira desmedida e desproporcional em oposição ao bem, representado por Deus e pela Santíssima Trindade. Vejamos o desenho de forma mais aproximada e focada nas três cabeças do Diabo:



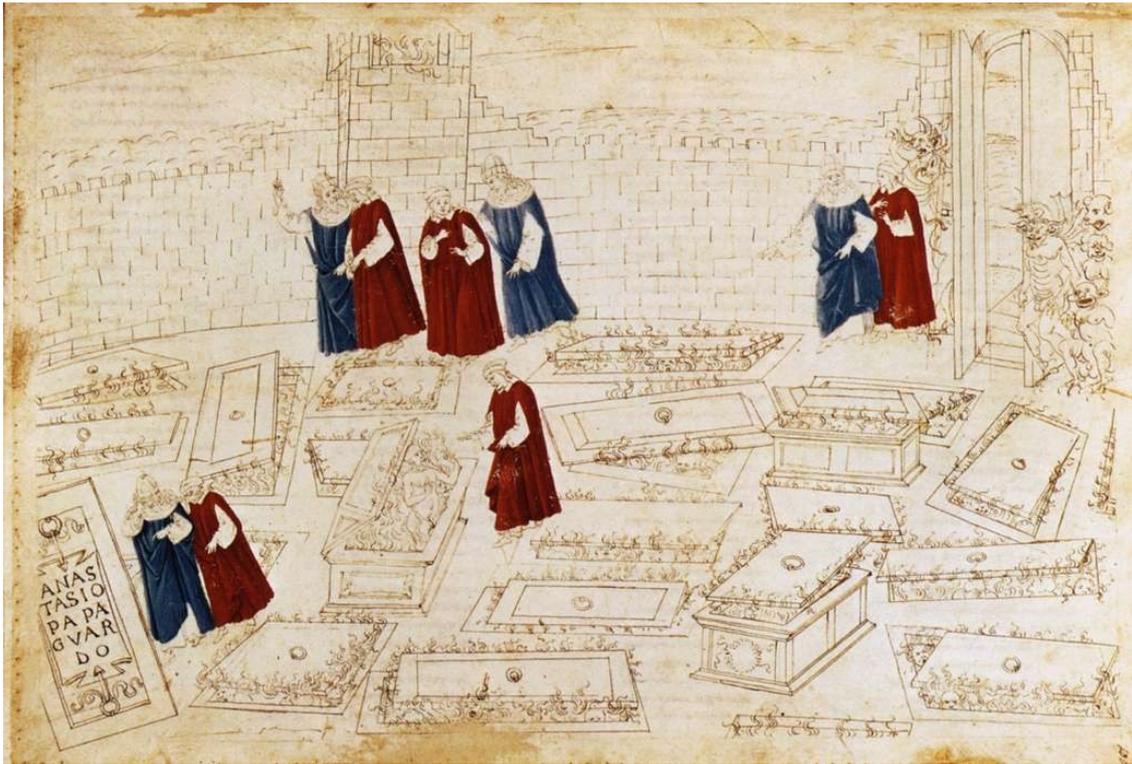
Centro do Inferno, detalhe. Sandro Botticelli, c. 1480-1500. Ponta de metal e lápis sobre pergaminho, 46,8 x 63,5 cm. Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Ao observarmos os detalhes, percebemos de forma ainda mais clara como Botticelli foi fiel à figura de Satã descrita por Dante Alighieri: os chifres, as asas de morcego, as garras compridas e Brutus, Judas e Cassius sendo devorados simultaneamente. Importante mencionar que na *Commedia* estão colocadas as cores que

---

<sup>101</sup> HANSEN, João Adolfo. Notas de Leitura. In: *Divina Comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê Editorial, 2012, p. 22.

cada cabeça possui (a da direita entre a cores branco e amarelo, a do meio vermelha e a da esquerda, negra), porém o desenho não se encontra pintado e isso se deve ao fato de que o pintor florentino coloriu apenas alguns deles, por isso a figura do Diabo aparece desenhada apenas com as técnicas da ponta de metal e lápis sobre pergaminho. Nesse sentido, observemos mais dois desenhos de Botticelli referentes ao Inferno de Dante Alighieri:



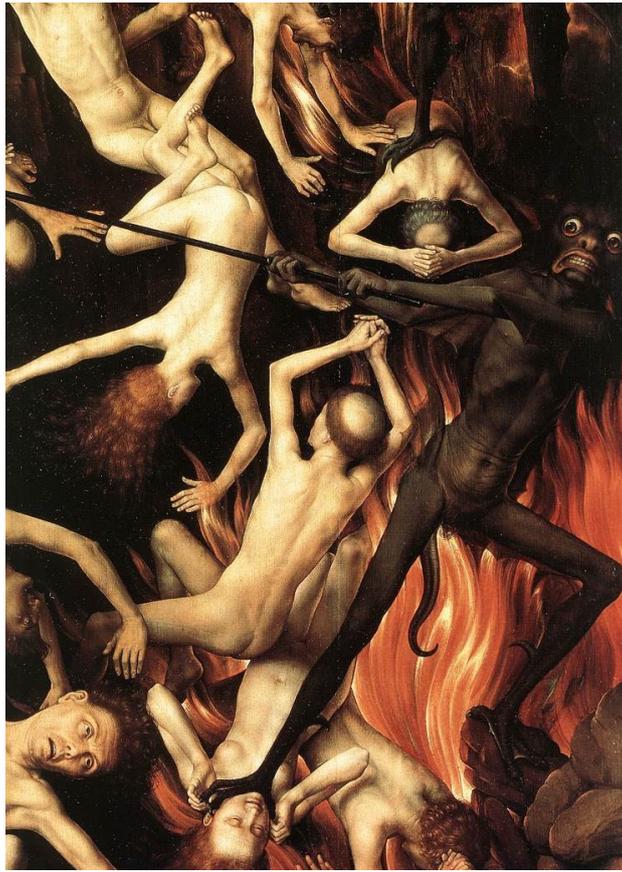
Inferno, Canto XXXI. Sandro Botticelli, c.1480-1500. Ponta de metal e lápis sobre pergaminho. Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.



Inferno, Canto XIX. Oitavo círculo, terceira vala. Sandro Botticelli, c.1480-1500. Ponta de metal e lápis sobre pergaminho. Berlin: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

No primeiro desenho, um dos poucos que Botticelli coloriu parcialmente, estão representados os hereges, no sexto círculo, que como já descrito, ficam presos em tumbas abertas em chamas como forma de punição por não acreditarem em Deus, tendo o artista desenhado isso da forma extremamente clara, bem como colocado Dante Alighieri de vestes vermelhas e Virgílio de azul. No segundo desenho aparecem os simoníacos, presentes na terceira vala do oitavo círculo, com a punição de ficarem enterrados de cabeça para baixo, por praticarem a venda de objetos sagrados, não tendo sido, como a grande maioria, colorido.

Outro exercício interessante a se fazer é pensar como outros artistas contemporâneos a Botticelli representaram o Diabo em suas pinturas, pois isso nos ajuda a entender de forma mais detida o estatuto da pintura à época, além de dar a base necessária para que possamos discutir a relação entre a engenhosa descrição de Satã feita por Dante Alighieri, o desenho de Botticelli e o *ut pictura poesis*. Dessa forma, observemos as seguintes pinturas:



Das Jüngste Gericht, detalhe. Hans Memling, c. 1467-1471. Polônia: Museu Nacional de Gdansk.



The Last Judgment. Fra Angelico, c. 1425-1430. Florença: Muzeo Nazionale di San Marco.

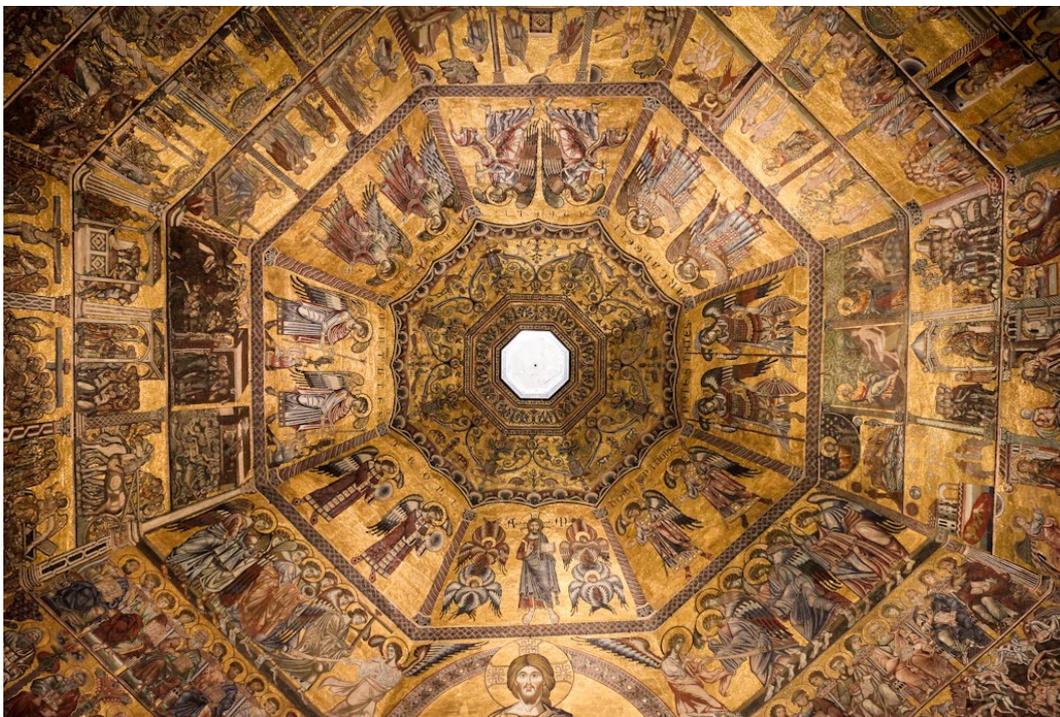


Giudizio Universale (Inferno), detalhe. Coppo di Marcovaldo, c. 1260-1270. Florença: Mosaici del battistero di Firenze.

Tais pinturas foram feitas, respectivamente, por Hans Memling (1430-1494) e Fra Angelico (1395-1455), sendo o último um mosaico, feito por Coppo di Marcovaldo (1225-1276), sendo os dois primeiros contemporâneos a Botticelli e o terceiro uma influência ao pintor florentino. Na primeira imagem, que corresponde ao detalhe de um grande painel denominado *O Juízo Final (Das Jüngste Gericht, 1467-1472)*, podemos ver como o artista representa o Diabo de maneira horrenda, atribuindo-lhe características antropomórficas, visto que possui corpo humano, do qual se estende uma cauda, asas e garras no lugar dos pés. Além disso, parte do Inferno é representado com pessoas nuas sofrendo com as punições que lhes foram direcionadas, cercadas por intensas labaredas de fogo. Na segunda pintura, que também é um detalhe de um painel denominado *O Juízo Final (The Last Judgment, 1425-1430)*, Fra Angelico coloca um Diabo monstruoso, com chifres e três bocas, sendo que cada uma delas mastiga um pecador, enquanto os outros parecem estar sendo punidos por outros demônios. Na terceira e última pintura, podemos observar parte do *Mosaici del battistero di Firenze*, denominada *Giudizio Universale (Inferno)* (1260-1270), onde Coppo di Marcovaldo também representa o Diabo de forma antropomórfica, com chifres e duas cobras saindo de sua cabeça, e usadas como bocas para castigar os pecadores, devorando-os.

Nesse sentido, ao compararmos os desenhos de Botticelli com essas últimas três pinturas, nota-se a semelhança nas representações diabólicas: possuem características antropomórficas, horrendas e punem os pecadores de maneiras cruéis; com exceção da

pintura de Hans Memling, as outras duas também retratam Satã com três cabeças e/ou três bocas que mastigam incessantemente os pecadores, sendo que o ambiente é o mesmo para todos: pessoas sofrendo, sendo punidas e em quase todos as chamas do Inferno queimando ao fundo, retomando a discussão feita no início do capítulo em torno do pensamento principalmente de Muchembled sobre como o mal passou a ser representado principalmente a partir do século XI. Ou seja, mesmo levando em consideração as peculiaridades artísticas e as influências que cada um dos pintores mencionados possuíam, nota-se que a forma de se representar o Diabo entre os séculos XI até o início do XVI era semelhante, no sentido de que os artistas queriam evidenciá-lo de forma assustadora e horrenda, muito influenciados também pelas pregações da Igreja Católica em torno da divisão entre céu e inferno e das punições aos pecadores. A representação de Coppo di Marcovaldo, por exemplo, feita entre 1260 e 1270 no teto do Batistério de São João, em Florença, assim como todo o mosaico feito por variados artistas, teve influência sobre a vida de Dante Alighieri e na construção de seu pensamento em torno do Inferno, do Purgatório e do Paraíso, pois o poeta florentino foi batizado ali e cresceu em suas proximidades.<sup>102</sup> Vejamos o mosaico completo, presente no Batistério:



Mosaici del battistero di Firenze (vários artistas), Florença: século XIII.

<sup>102</sup> Informações retiradas do site <http://cittadelgiglio.com/dante-alighieri-e-divina-comedia>



Mosaici del battistero di Firenze (vários artistas), Florença: século XIII.

Feito este exercício de comparação entre Botticelli e outros pintores mais ou menos contemporâneos em torno da figura do Diabo, pode-se então retomar os desenhos do pintor florentino de forma que se compreenda o *ut pictura poesis* presente em sua relação com a *Commedia*.

Como discutido anteriormente, o *ut pictura poesis* horaciano estabelece que a pintura e a poesia se equivalem; nesse sentido, ao lermos descrições como a do Diabo feita por Dante Alighieri na *Commedia*, devido ao detalhamento e à engenhosidade do poema conseguimos visualizar aquilo que está escrito, fazendo com que imagens sejam formadas, já que o *ut pictura poesis* se manifesta na poesia por meio do recurso retórico da éfrase, evidenciando então que a pintura e a poesia se equivalem ao terem como principal sentido mobilizado a visão. Retomemos parte do canto XXXIV:

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.  
Em cada boca um pecador, com cruentos  
dentes, moía à feição de gramadeira,  
aos três prestando, de vez, seus tormentos.

Ao lermos tais versos e observarmos a figura de corpo de inteiro de Satã desenhada por Botticelli, fica evidente a relação que se dá entre a poesia e a pintura; os versos de Dante Alighieri possuem um grande detalhamento, especificando como eram o par de asas, seu tamanho e até mesmo a forma como os pecadores estavam sendo mastigados. O pintor florentino, ao imitar esta imagem formulada poeticamente, desenhou o Diabo. Ou seja, por meio de Dante Alighieri e Sandro Botticelli percebe-se como o *ut pictura poesis* se torna manifesto pela éfrase na prática, retomando o pensamento horaciano da equivalência entre poesia e pintura.

Nesse sentido, mais uma figura presente na *Commedia* e desenhada por Botticelli poderia ser apreciada: Gerião. 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 Eurítion 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 pelo intérpretes como a personificação da fraude.<sup>103</sup>

Enquanto Dante ainda estava no sétimo círculo, Virgílio chamou Gerião a fim de pedir ao mesmo que levasse os dois até o oitavo círculo. O gigante atendeu ao pedido e ambos foram transpostos para o outro lado. Observemos a descrição de Gerião por Dante Alighieri, presente no canto XVII do Inferno:

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.

---

<sup>103</sup> 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](http://www.ufrgs.br/antiga/VIIIISHA/marilia_ribeiro.htm)

Nel vano tutta sua coda guizzava,  
torcendo in sù lá venenosa forca  
ch'a guisa di scorpion la punta armava.

A sua cara era cara de homem justo,  
tão benignos mostravam-se os seus traços,  
e de serpente era o corpo robusto.

Pilosos, até o tronco, tinha os braços,  
enquanto eram o dorso e o peito ornados  
com pinturas de argolas e laços.

Toda a sua cauda se torcia no vão,  
levantando a forquilha peçonhenta,  
armada à ponta, como de escorpião.<sup>104</sup>

Agora vejamos o desenho de Gerião feito por Botticelli:



Inferno, Canto XVII. Gerião. Sandro Botticelli. Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Mais uma vez o recurso retórico da éfrase presente na descrição de Dante Alighieri permite que visualizemos aquilo que o poeta tentou transmitir e Botticelli desenhou da mesma maneira Gerião. Ainda nesse sentido, é interessante notar que a

---

<sup>104</sup> ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Inferno, Canto XVII, pp. 121-122 (10-15 e 25-27). Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro (Edição bilíngue). São Paulo: Editora 34, 1998.

desproporção e a deformidade presentes nas descrições dos monstros e gigantes existentes no Inferno e desenhados pelo pintor florentino acabam transmitindo a ideia de que essas características são propriedades do pecado, ou seja, o inverso de toda a perfeição e proporção presentes em Deus e na Santíssima Trindade. Com a figura de Satã não é diferente: sua grandiosidade, suas características horrendas e o pavor que causa evidenciam essa antítese entre o Bem e o Mal, reforçada por tal desproporcionalidade.

Já encaminhando para o final do capítulo e tendo mostrado as relações existentes entre os conceitos de *écfrase* e *ut pictura poesis* a partir dos desenhos de Botticelli, torna-se interessante e enriquecedor observarmos mais algumas representações do Inferno situadas entre o século XIII e início do XVI, ou seja, do período em que foi escrita a *Commedia* e que o medo do Diabo e do inferno se fortaleceu até o início do século XVI, quando o pintor florentino faleceu:



Siegel, Jane. *Illustrations from Early Printed Editions of the Commedia*. Digital Dante. New York, NY: Columbia University Libraries, 2017. <https://digitaldante.columbia.edu/image/digitized-images/>



Siegel, Jane. *Illustrations from Early Printed Editions of the Commedia*. Digital Dante. New York, NY: Columbia University Libraries, 2017. <https://digitaldante.columbia.edu/image/digitized-images/>



Christ in Limbo, detail. Hieronymus Bosch, século XV. Indianapolis: Indianapolis Museum of Art at Newfields.

Dessa maneira, o capítulo se iniciou tratando da figura do Diabo no Medievo, da construção de suas características físicas e das influências que foram essenciais para transformá-lo em um ser horrendo, pavoroso e antropomórfico, principalmente a partir do século XI. Ainda nesse sentido, a questão das representações desta personagem, principalmente na pintura, foi mencionada, retomando nomes de peso como Botticelli e Bosch, por exemplo. Em seguida, foram levantadas questões pertinentes à figura da éfrase: o surgimento do conceito e suas aplicações ao longo da História, utilizando principalmente a *Eneida* e a *Commedia* como grandes exemplos para, então, chegarmos ao *ut pictura poesis*, mostrando como o conceito se mostra presente na relação entre a obra de Dante Alighieri e os desenhos de Sandro Botticelli.

Já na parte final, os desenhos de Botticelli sobre o Inferno e, especificamente, sobre Satã se mostraram essenciais para compreendermos tudo o que foi discutido anteriormente: a fisionomia do Diabo, o estatuto da pintura à época e as relações possíveis entre a *Commedia* e os desenhos de Botticelli, além de terem sido colocados também outros pintores contemporâneos a ele que representaram em suas obras o Mal, o Inferno, o Diabo e as punições àqueles considerados pecadores, retomando assim o estatuto da pintura à época e evidenciando a visão como sentido fundamental na pintura e na poesia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho procurou evidenciar as relações entre pintura e poesia, por meio do *ut pictura poesis*, utilizando para isso a *Divina Comédia*, mais especificamente o Inferno, e os desenhos do pintor florentino Sandro Botticelli referentes à mesma. Antes do início dessa pesquisa, uma das grandes dificuldades foi a de escolher qual caminho seguir dentro de tantas possibilidades que a *Commedia* nos oferece, visto sua importância e grandiosidade, que perpassa séculos e ainda continua levantando inúmeros questionamentos. Além disso, o interesse em tratar também da pintura só tornava as decisões ainda mais difíceis nesse sentido, pois além de ter que determinar um recorte na obra do poeta florentino, pretendia-se abordar também aspectos relativos às pinturas inspiradas no poema dantesco. A decisão de utilizar Botticelli para estabelecer relações com a *Divina Comédia* surgiu como possibilidade, principalmente devido ao grande número de desenhos que o pintor produziu retratando episódios da obra.

Dessa maneira, inúmeros questionamentos foram surgindo ao longo do processo de pesquisa e escrita, sendo muitos deles relativos a outros campos do conhecimento, e a figura da *écfrase* e a *tópica do ut pictura poesis* surgiram como ferramentas imprescindíveis capazes de permitir a análise de descrições poéticas e iconográficas. Pensando na disposição dos capítulos, o primeiro capítulo apresentou Dante Alighieri, o seu contexto histórico e a *Commedia* para, em seguida, fazer o mesmo em relação a Sandro Botticelli. No capítulo seguinte, discutimos categorias capazes de ajudar a pensar a figura de Satã historicamente, levando em consideração os procedimentos artísticos adotados em sua composição. O estudo em torno da figura do Diabo e da forma como suas figurações foram alterando-se ao longo dos tempos objetivou mostrar questões relativas ao imaginário medieval ocidental cristão, de forma a estabelecer relações com o Livro do *Apocalipse*, por exemplo, e a influência Oriental no processo de construção de sua imagem.

A figura retórica da *écfrase* foi tratada em seguida, assim como o conceito de *ut pictura poesis*; procurou-se mostrar ao leitor a origem dos termos, a relação entre ambos e sua aplicabilidade por meio de exemplos, para finalmente poder discutir essas relações na *Divina Comédia* e nos desenhos de Botticelli. Nesse sentido, coloca-se então o desenho referente a Satã feito pelo pintor florentino e posteriormente o Canto do Inferno escrito por Dante Alighieri e percebe-se a maneira engenhosa como o poeta conseguiu

descrever o Diabo, com tantos detalhes tanto físicos quanto referentes à sua maneira de agir, falar e punir, e é nesse momento que se pode perceber mais claramente a éfrase aplicada a *Commedia*: se a éfrase é “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”,<sup>105</sup> então é isso que acontece quando lemos as descrições de Dante Alighieri, pois devido a tamanha engenhosidade em sua escrita, conseguimos visualizar a personagem, pois é como se uma imagem fosse se formando em nossa mente. O *ut pictura poesis*, dessa maneira, é a manifestação do recurso retórico da éfrase na poesia. Como coloca Cleber Vinicius do Amaral Felipe,

Seus artificios tendem 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 (*evidentia*), o que confere a impressão de que “o fato está acontecendo diante dos olhos do leitor” que, no caso, age como “testemunha ocular”.<sup>106</sup>

Dessa maneira, a análise prossegue e se estende não somente em relação a Satã, mas também a outras personagens como Gerião, por exemplo, mencionado não somente para discutir a figura da éfrase mas também para pensar na construção da imagem do monstruoso, do horrendo e do gigante. O prosseguimento do trabalho se dá com a análise de outras pinturas também referentes ao Inferno, porém de artistas contemporâneos a Botticelli, convidando o leitor a estabelecer possíveis comparações entre as pinturas de diferentes pintores.

Como dito anteriormente, definir um recorte dentro da *Commedia* é algo um tanto quanto difícil, visto o leque de possibilidades e temas presentes na obra e a grandiosidade do universo dantesco, porém a escolha em pensar o *ut pictura poesis* tendo a mesma como fonte e os desenhos de Sandro Botticelli como representação permite evidenciar como pintura e poesia se relacionam por meio de discussões referentes à retórica, bem como a compreensão da obra não como literatura, mas sim como algo baseado na retórica e na poética por meio de uma arte imitativa que recorre aos clássicos. *Ut pictura poesis: Dante Alighieri, Sandro Botticelli e as figurações do*

---

<sup>105</sup> MORGANTI, Bianca. *A morte de Lacoonte e o Gigante Adamastor: a éfrase em Virgílio e Camões*. Nuntius Antiquus, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, nº 1, Junho de 2008, Brasil, p. 1.

<sup>106</sup> 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. Campinas: 2010, p. 133.

*Diabo* é, portanto, uma discussão em torno do caráter imitativo e prescritivo das práticas letradas, bem como uma maneira de pensar as possíveis relações entre os ofícios do poeta e do pintor por meio, principalmente, de questões voltadas à retórica e ao *ut pictura poesis* horaciano.

**Fontes:**

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

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

CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

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

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

## Referências bibliográficas:

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 (sexta reimpressão).

BASCHET, Jérôme. Diabo. In: LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, vol. I, São Paulo: EDUSC, 2002. pp. 319-331.

BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal - Do ano 1000 à colonização da América*. São Paulo: Editora Globo: 2011 (3ª reimpressão).

BERKENBROCK, Volney. *Como o Cristianismo moldou a figura de Satanás para combater outras religiões*, BBC: 8 de agosto de 2018. Entrevista disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-45108192>.

BRAZZAROLA, Giorgia. A vida, a sociedade, a política e a cultura nos tempos de Dante Alighieri. In: *Fragments*, Florianópolis, n. 33, 2007, pp. 331-341.

CARDOSO, Zelia de Almeida. O mundo das sombras na poesia latina. In: *Classica*. São Paulo, v. 1, n. 1.

CAVALCANTE, Acilon H. B. Dante Alighieri: O Inferno e Florença. In: *Urbana*, v. 4, n. 4, 2012, pp. 188-212.

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

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, São Paulo, vol. 2, 1ª edição, 2018.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300 – 1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

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. *Itinerários da conquista: uma travessia por mares de papel e tinta (Portugal, séculos XVI, XVII e XVIII)*. Tese de Doutorado. Campinas: 2010.

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

\_\_\_\_\_. *Apresentação*. In: Cadernos de Pesquisa do CDHIS, Uberlândia, vol. 31 n.2, jul./dez. 2018.

FERNANDES, Caroline Coelho. O Iconoclasmo Bizantino: problemas e perspectivas. In: *Revista Mundo Antigo*, ano IV, v. 4, n. 8, 2015, p. 115.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas 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

\_\_\_\_\_. Sobre a écfrase do capítulo 24 do 1º livro do compêndio narrativo do peregrino da América de Nuno Marques Pereira. In: *Let. Cláss.*, São Paulo, v. 18, n. 1, 2014, pp. 73-84.

\_\_\_\_\_. *A máquina do mundo*. In: NOVAES, A. (org.). Poetas que pensaram o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

IANNINI, Vicente de Paulo. *Vt pictura poesis, um engano virtuoso*. CALIGRAMA – UFMG, Belo Horizonte, 4:131-138, dezembro/1999.

LE GOFF, Jacques. *O nascimento do purgatório*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995 (2ª edição).

LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MAURO, Ítalo Eugenio. *A Divina Comédia*. 3 volumes, edição bilíngue (italiano/português). Página 25. São Paulo: Editora 34, 1998.

MELLO, Sânderson Reginaldo de. *O ut pictura poesis e as origens críticas da correspondência entre a literatura e a pintura na Antiguidade Clássica*. Miscelânea, UNESP: Assis, vol.7, jan./jun.2010.

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.

MORGANTI, Bianca. A morte de Lacoonte e o Gigante Adamastor: 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.

OLIVEIRA, Débora Ferreira de; PIEREZAN, Alexandre. *Análise histórica do Apocalipse de João*. História e democracia: possibilidades do saber histórico. Coxim: ANPUH, 2016.

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

RABELLO, Felipe Simas. *Ut pictura poesis: um panorama histórico das relações entre poesia e pintura*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 2010.

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. *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 Vernáculas 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*. In: *Let. Cláss.*, São Paulo, v. 18, n. 1, 2014. pp. 94-113.

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

SINKEVISQUE, Eduardo. Usos da ecfrase no gênero histórico seiscentista. In: *História da Historiografia*, v. 12, 2013, pp. 45-62.

SOLER, Antonio Sanchez. La Divina Comedia de Dante ilustrada por Sandro Botticelli. In: *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, número 23-24. Espanha: Asociación Cultural Isla de Arriarán, 2004.

VENTURA, Rejane Bernal. *A doutrina do ut pictura poesis segundo Pino e Dolce*. In: *Revista Fênix*, Universidade de São Paulo, vol. 8, ano VIII, n. 3, 2011.

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.

**Sites:**

*A Divina Comédia – Poema épico de Dante Alighieri.* Disponível em [https://www.stelle.com.br/pt/index\\_comedia.html](https://www.stelle.com.br/pt/index_comedia.html)

*Biblioteca Sonora*, da Rádio USP. Disponível em <http://blog.atelie.com.br/atelie-na-midia/joao-adolfo-hansen-explica-a-divina-comedia/#.XA6YgttKjIV>

*Dante Alighieri e a Divina Comédia.* Disponível em <http://cittadelgiglio.com/dante-alighieri-e-divina-comedia>

## Imagens:

*Christ in Limbo*, detalhe. Hieronymus Bosch, século XV. Indianapolis: Indianapolis Museum of Art at Newfields.

*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.

*Das Jüngste Gericht*, detalhe. Hans Memling, c. 1467-1471. Polônia: Museu Nacional de Gdansk.

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

*Inferno*, Canto XXXI. Sandro Botticelli, c.1480-1500. Ponta de metal e lápis sobre pergaminho. Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

*Inferno*, Canto XVII. Gerião. Sandro Botticelli. Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

*Inferno*, Canto XIX. Oitavo círculo, terceira vala. Sandro Botticelli, c.1480-1500. Ponta de metal e lápis sobre pergaminho. Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

*Mapa do Inferno*. Sandro Botticelli, c.1480-90. Ponta de metal, lápis e têmpera sobre pergaminho, 32,5 x 47,5 cm. Roma: Biblioteca Apostólica Vaticana.

*O Jardim das Delícias*, 1500-05, óleo sobre madeira, painel central 220 x 195 cm, painéis laterais 220 x 97 cm, Hieronymus Bosch, Museu do Prado, Madri.

Siegel, Jane. *Illustrations from Early Printed Editions of the Commedia*. Digital Dante. New York, NY: Columbia University Libraries, 2017. <https://digitaldante.columbia.edu/image/digitized-images/>

*The Last Judgment*. Fra Angelico, c. 1425-1430. Florença: Museo Nazionale di San Marco.