

ALEGORIAS DANTESCAS E MITOS OVIDIANOS NO CANTO XXV DO INFERNO, DA DIVINA COMÉDIA

**Allegorie dantesche e miti ovidiani nel canto
XXV dell’Inferno, della Divina Commedia**

**Dante’s Allegories and Ovidian Myths in the
Canto XXV of Divine Comedy’s Inferno**

GISELE BOSQUESI*

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo apresentar um estudo do diálogo intertextual entre o canto XXV do inferno da *Divina Comédia* e os personagens mitológicos, cuja fonte remonta à obra do poeta latino Ovídio, autor de *As Metamorfoses*. Neste canto, em que o autor italiano traz marcas explícitas da retomada intertextual, as figuras mitológicas de Caco, Cadmo e Aretusa aparecem, cada uma a seu modo, como paradigmas de um modelo que Dante, assim o declara, deseja superar. Sendo assim, ao construir a narrativa do fosso dos ladrões, no círculo dos fraudulentos, o canto em questão focaliza dois penitentes sendo metamorfoseados em meio a serpentes, e o autor florentino, enquanto utiliza alguns procedimentos e temas ovidianos procura intensificar seus efeitos, polemizando com o autor latino. Dessa forma, baseando-nos nos estudos precedentes feitos por Curtius (2013), Ledda (2015) e Carney (2012), buscaremos ilustrar como a polêmica intencional com Ovídio e a dantesca exploração poética do horror corporal já presente no poeta latino pode funcionar alegoricamente como um comentário de Dante acerca da concepção de poesia na Idade Média e de seu próprio processo criativo.

*Docente de língua e literatura italiana na Universidade Federal
do Rio Grande do Sul – UFRGS
gisele.bosquesi@ufrgs.br (ORCID: 0000-0003-4314-2888)



PALAVRAS-CHAVE: Dante Alighieri; Ovídio; Mitologia Latina; Intertextualidade.

ABSTRACT: Il presente lavoro ha come obiettivo presentare uno studio del dialogo intertestuale tra il canto XXV dell'inferno della Divina Commedia e l'opera del poeta latino Ovidio. Nel canto in questione, in cui l'autore porta dei segni espliciti del dialogo intertestuale, le figure mitologiche di Caco, Cadmo e Aretusa appaiono, ognuna a modo suo, come parametri di un modello che Dante dichiara aver l'intento di superare. Dunque, nella costruzione della narrativa della bolgia dei ladri, nel cerchio dei fraudolenti, questo canto mette a fuoco due penitenti che subiscono orribili metamorfosi, e l'autore fiorentino, mentre utilizza alcune procedure e temi ovidiani, cerca di intensificarne gli effetti, contrastando in effetti con l'autore latino. In questo modo, basandosi sugli studi precedenti intrapresi da Curtius, (2013), Ledda (2015) e Carney (2012), questo articolo si propone di illustrare come la polemica intenzionale con Ovidio e la dantesca esplorazione poetica dell'orrore corporale verificata già in Ovidio può fungere allegoricamente da commento sulla concezione di poesia nel Medioevo e sul processo creativo del poeta fiorentino.

PAROLE CHIAVE: Dante Alighieri; Ovidio; Mitologia Latina; Intertestualità.

ABSTRACT: The present work aims to present a study of the intertextual dialogue between the XXV canto of the Divine Comedy's Inferno and the mythological characters found in the works by the Latin poet Ovid, author of The Metamorphoses. In this canto, in which the Italian author bears explicit signs of the intertextual continuation, the mythological characters of Cacus, Cadmus, and Arethusa are present, each one in their own fashion, as paradigms of a model that Dante, as announced by himself, intends to surpass. In so doing, by constructing the narrative of the thieves' bolgia, in the fraudulent circle, the canto in question focuses on two penitents that undergo some horrid metamorphosis, and the Florentine author, while relies on several Ovidian procedures and themes, seeks to intensify its effects, thus contrasting the Latin author. Therefore, based on studies by Curtius (2013), Ledda (2015), and Carney (2012), we aim to illustrate how the intentional contrast between Ovid and the poetic experimentation of body horror, present both in Dante and in Ovid, may function by the means of allegory as a comment by Dante about the conception of poetry in the Middle Ages, as well as about his creative process.

KEYWORDS: Dante Alighieri; Ovid; Latin Mythology; Intertextuality.

1. Introdução

Faremos uma leitura do canto XXV do Inferno da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (2018), focando principalmente no imaginário mitológico mobilizado pelo autor a partir do diálogo intertextual com as obras do poeta latino Ovídio *As Metamorfoses* (1983), e *Fasti* (1989). Neste canto da *Commedia*, no qual Dante e seu guia Virgílio encontram-se no oitavo círculo do inferno, também chamado *Malebolge*, morada final dos fraudulentos, temos a referência aos personagens ovidianos Cadmo, fundador da cidade de Tebas, e à ninfa Aretusa, além da menção explícita ao próprio Ovídio. Além disso, Dante retoma a figura mitológica de Caco, uma espécie de sátiro, filho do deus Vulcano, e o transforma em centauro, monstro pertencente ao bestiário catalogado por Ovídio em sua obra.

O oitavo círculo infernal é subdividido em 10 fossos, cada um figurando um tipo diferente de fraude: começando com os sedutores e terminando com os falsários, o *Malebolge* tem seu ingresso resguardado por Gerião, cuja descrição preanuncia as características da fraude. Na mitologia clássica, Gerião é mais comumente citado em relação a Hércules, que em um dos seus doze trabalhos teve que roubar-lhe os bois. Um gigante dotado de três cabeças, Gerião adquire em Dante características dos monstros medievais: tem corpo de serpente, é peludo, cheio de nós coloridos e redemoinhos como se fossem tecidos pela própria Aracne. No entanto, Dante observa nele a face de um homem justo, de benignas feições, como a personificação daquele que não demonstra suas más intenções, isto é, o fraudulento. Depois de passar pelo dorso de Gerião, um a um os tipos de fraude e seus castigos se desvelam ao viajante: sempre seguindo a lei do contrapasso, adutores são imersos no esterco, hipócritas carregam capas de chumbo e magos caminham com a cabeça virada para trás, apenas para citar alguns.

No canto XXV, estaremos no fosso sétimo, o dos ladrões, que começa a ser contado no canto anterior, onde Dante encontra o florentino Vanni Fucci, que conheceu em vida, e ouve o motivo de seu suplício: tendo roubado o tesouro da catedral de Pistóia, fez com que outro fosse acusado em seu lugar. Guelfo negro e, conseqüentemente, rival político de Dante, Fucci faz questão de revelar-lhe o destino cruel reservado aos guelfos brancos, cuja derrota levará ao exílio de Alighieri. Tal revelação, posta ao final do canto XXIV, prepara o leitor para a força simbólica da cena que abre o canto XXV, que inicia com Fucci fazendo figas a Deus, provavelmente o gesto mais blasfemo do inferno. O gesto será, entretanto, interrompido pelo abraço mortal das serpentes, aqui apresentadas de modo positivo: “Da indi in qua mi fuor le serpi amiche” (INF. XXV, v. 4). Tal caracterização é consoante com o fato de que o réptil, neste contexto, cumpre o plano divino e administra a pena infernal, transformando em pó este espírito que Dante caracteriza como o mais soberbo contra Deus.

O suplício dos ladrões segue, de modo geral, o contrapasso por similitude, fazendo com que os ladrões sofram terríveis metamorfoses, transformando-se ora em serpentes, ora em cinzas, sendo assim despidos de sua posse mais valiosa, a corporalidade humana, do mesmo

modo como roubavam as posses alheias. As serpentes, como dito, serão os agentes do suplício, fustigando, mordendo, enlaçando e prendendo as mãos dos pecadores e, nas passagens que observaremos, fundindo-se com eles ou intercambiando identidades. O tema da metamorfose, como observaremos, é fundamental para a compreensão desta passagem, tendo em vista o tributo a Ovídio que se faz explícito.

No canto XXV, temos duas metamorfoses fundamentais: a de Agnello Brunelleschi e a de Buoso Donati. Tendo iniciado o discurso sobre os ladrões no canto precedente, com Vanni Fucci, Dante, segundo observaremos, conjuga o tema do roubo à apropriação dos seus modelos clássicos, discorrendo alegoricamente, por meio da superação desses modelos, acerca do processo de criação poética.

2. Dante e Ovídio

Ovídio era considerado pelo Sumo Poeta um dos quatro grandes poetas da antiguidade, e que ele faz questão de nomear, juntamente com Homero, Horácio e Lucano, quando atravessa o limbo, o primeiro círculo do inferno, reservado às almas honradas que não passaram pelo rito do batismo. Os quatro saúdam Virgílio, que de lá saíra para acompanhar o poeta florentino em sua viagem, e, julgando a acolhida a ele feita pelos representantes da “bela escola”, Dante sente-se honrado por ocupar o sexto lugar entre eles, já anunciando que pretende seguir os seus passos, alcançando igualmente a glória.

É consenso da crítica a íntima relação de Dante com os clássicos latinos. Segundo Curtius (2013), Dante se familiarizou com a retórica latina e a aplicou em todas as fases de sua produção. Em sua escrita, ele vacila entre latim e vulgar e acaba por latinizar o italiano em vários momentos. Ainda segundo Curtius, seu latinismo, porém, era predominantemente medieval e não humanista, apesar de apresentar uma reflexão sobre a criação artística que explora as possibilidades criativas da palavra, como poderemos observar ao menos no que tange a afirmação poética articulada por Dante no canto XXV, que observaremos no presente artigo.

Dadas as características da obra dantesca, que toma de empréstimo vários temas dos épicos clássicos, como a viagem heroica, a descida aos infernos, os temas da mitologia, e, de certa forma, a invocação às musas (em Dante transformada em invocação a Apolo, no primeiro canto do paraíso), também é relevante observar que, a despeito do aparente *epos* ali presente, o qual automaticamente a liga, por exemplo, à Eneida de Virgílio, a *Commedia* não pode ser considerada um épico em termos estritos, mas uma espécie de epopeia humana em “busca do caminho da justiça social e da perfeição moral” (D’ONOFRIO, 2005, p. 92). É a partir deste trabalho criativo com os modelos clássicos que podemos pensar as fontes latinas de Dante.

Ovídio, como veremos, com sua escrita mais híbrida em comparação com outros poetas latinos, será de extrema importância para a Divina Comédia. No canto abordado no presente trabalho, o canto XXV, Ovídio é nomeado, juntamente com Lucano, nos seguintes versos:

Taccia Lucano ormai là dove tocca
del misero Sabello e di Nasidio,
e attenda a udir quel ch'or si scocca.

Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio;
ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio; (INF, XXV, v. 94-99, grifos nossos)

Já à primeira vista, por meio do comentário metalinguístico, fica clara a intenção de Dante de superar os seus modelos: Lucano, notório escritor romano, autor do épico *Farsália*, e *Publius Ovidius Naso* (43 a.C. – 18 d.C.), que era leitura obrigatória para os coetâneos do poeta florentino, e compartilha com este o destino de exilado. Em 8 d.C., Ovídio foi banido de Roma principalmente por causa do seu poema considerado “imoral”, intitulado *Ars Amatoria*. Antes disso, exerceu cargos públicos secundários na capital do Império Romano, fazendo parte dos súditos de Augusto. Sua formação, por vontade da família, foi voltada inicialmente ao estudo da retórica para a prática do direito, mas foi abandonada em virtude da vocação de poeta. Tendo alcançado muita fama desde suas primeiras composições, Ovídio deixou como legado uma extensa obra, fundamental para o entendimento da cultura latina e, principalmente, para o conhecimento dos mitos clássicos. Em comparação com Virgílio e Horácio, segundo Harvey (1987), sua arte poética pode ser considerada “menos séria” e Ovídio entra no cânone como um “contador de histórias vívido e lúcido, com muito virtuosismo de imaginação e descrições pitorescas”, (p. 373).

Dante, em *De Vulgari Eloquentia*, recomenda, entre outros, a leitura das *Metamorfoses*, de Ovídio, para que seja observada a construção de frase mais elevada: ao mesmo tempo erudita, graciosa e sublime. Uma interessante leitura por assim dizer *Ovidiana* da Divina Comédia nos é apresentada por Giuseppe Ledda (2008), Dante reinterpreta a linguagem de Ovídio e, assim como o poeta latino, também coloca em primeiro plano a imagem da metamorfose. Nas palavras de Ledda:

E all'Eneide progressivamente si affianca e quasi si sostituisce il grande poema ovidiano delle Metamorfosi, che diviene una presenza crescente nel corso delle tre cantiche, e si configura come un fondamentale repertorio mitologico. Le Metamorfosi sono un poema epico particolare, perché incentrato sulla trasformazione di esseri viventi in altro da sé: pietra, pianta, animale, corso d'acqua, costellazione, divinità. Ovidio racconta

l'intera storia del mondo, fin dalle sue origini come una storia di trasformazioni: tutti gli episodi della mitologia greco-romana sono riscritti mettendo in primo piano il miracolo del cambiamento. (2008, p. 1)

Ou seja, ainda que se considere Virgílio, naturalmente e com razão, como um modelo por excelência de Dante, vemos que, não apenas pelo uso de um amplo aparato mitológico que se encontra repertoriado em Ovídio, mas também pelo fato de que a *Commedia* reverbera o tema da metamorfose, o autor latino teria a possibilidade de suplantar as outras fontes latinas e tomar seu lugar como modelo principal de Dante. Ovídio, em *As Metamorfoses*, faz um relato do mundo, desde as suas origens até a apoteose de Júlio César, transformado em cometa, como uma sucessão de transformações.

Dante, por sua vez, constrói, nos três cantos da *Commedia*, segundo Ledda (2008), a imagem inegável da metamorfose, a começar pelo inferno, que seria em termos gerais o relato da transformação do corpo pecador em corpo penitente. No purgatório, a purificação e o renascimento já são postos desde o seu próêmio. No paraíso, por sua vez, o neologismo *Transumanare* conjuga a viagem metamórfica do Dante narrador, que vai além do humano.

Apesar de termos optado pelo recorte do canto XXV, a obra de Ovídio encontra-se referenciada em muitos outros momentos da Divina Comédia, uma vez que grande parte dos personagens da mitologia de que Dante retoma foram, como dissemos, repertoriados pelo poeta latino, e não apenas em sua obra principal, sobre qual acabamos de comentar. Para uma das figuras mitológicas de Ovídio citadas em Dante que observaremos, a fonte foi a obra *Fasti* (Fastos), poema didático em doze livros, dos quais apenas seis chegaram até nós, escrito em 9 d.C. no qual o autor explica etiologicamente as datas importantes do calendário romano.

Feitas essas observações, veremos a seguir como Dante assimila essas figuras mitológicas no trabalho intertextual. Compreendemos que a própria natureza da intertextualidade é dinâmica, e, sem perder de vista o fazer poético medieval, ao qual Dante se subscreve, e que tem como base uma imitação mais rígida de seus modelos, veremos que Dante, ora explicitamente ora nas entrelinhas, polemiza com estes mesmos modelos, fazendo entrever uma modernidade latente que será desenvolvida posteriormente pelos renascentistas.

3. Caco, Aretusa e Cadmo: contornos do modelo

Após os versos em que Dante expõe o suplício de Vanni Fucci, aparece repentinamente, procurando pelo penitente, um centauro cheio de serpentes sobre o dorso, estas em maior quantidade do que encontrado na *Maremma* toscana, e tendo sobre a nuca um dragão com asas abertas, pronto a atear fogo em quem lhe cruzasse o caminho. Em seguida, Virgílio explica se tratar de Caco, que ali se encontra na condição de supliciado devido ao furto do rebanho de Hércules:

Lo mio maestro disse: «Questi è Caco,
che sotto 'l sasso di monte Aventino
di sangue fece spesse volte laco. (INF, XXV, 25-27)

Caco, que aparece como centauro em Dante, remete ao personagem presente no *Fastos* de Ovídio e na *Eneida*, de Virgílio. As narrativas dos dois autores romanos em pouco diferem. Em ambas, Caco é um gigante atroz, filho de Vulcano, que mora em uma caverna sob o monte Aventino e tem o poder de cuspir fogo. Para ilustrar o seu caráter sanguinolento, ambos os autores citam partes de corpos humanos pendentes do pórtico de entrada da caverna que lhe servia de residência: crânios e braços, em Ovídio, e cabeças, em Virgílio. Hércules mata Caco como vingança depois dele ter roubado alguns bois que Hércules conduzia, a propósito, os bois de Gerião. Em Ovídio, a morte do monstro é ocasionada pela clava de Hércules, mas, em Virgílio, ele o afoga e lhe esbugalha os olhos.

Em Dante, a indicação de que se trata de tal personagem é clara. No entanto, é curioso observar dois pontos fundamentais da retomada intertextual: é de autoria de Dante a transformação do gigante em centauro; e ele se vale da versão ovidiana, em detrimento da versão de Virgílio, chegando a fazer com que o próprio Virgílio conte a história de modo diverso de como contou na *Eneida*, adotando a versão de Ovídio: “sotto la mazza d’Ercule, che forse / gliene diè cento, e non sentì le diece” (INF, XXV, 32-33).

O que teria levado Dante a recriar esse personagem como centauro, modificando as fontes clássicas? Sem a pretensão de responder definitivamente à questão, podemos delinear a hipótese de que a natureza dos centauros, já presentes no canto XXII da *Commedia*, no círculo dos violentos, tenha se mostrado adequada à representação de Caco já presente em Ovídio e Virgílio. O personagem, segundo a *Commedia*, não se juntou aos seus irmãos no círculo mais acima devido ao furto cometido, somando então os atributos da violência da fraude.

Os centauros, monstros cuja metade inferior é equina e a superior humana, aparecem também nas *Metamorfoses* de Ovídio, quando narra a Centauromáquia, a batalha entre os centauros e os Lápitais. Apesar de seu caráter selvagem, uma ambiguidade monstro-humano é posta sobre os centauros por meio da figura de Quíron, um centauro cujo pai adotivo foi o deus Apolo e cuja educação transformou-o em um reverenciado mestre e tutor de vários heróis mitológicos. Quíron será, a propósito, interlocutor de Virgílio no círculo dos violentos, que estabelece verbalmente a diferença entre a natureza colérica dos centauros e o bom senso de Quíron.

Outra hipótese que pode explicar a transformação de Caco em centauro reside, então, nesta ambiguidade suscitada pela valência humana dos centauros: dotados, ao mesmo tempo, do intelecto humano, passível de civilidade, e da brutalidade equina, aludem de forma simbólica à dualidade enganadora do fraudulento.

Os outros elementos mitológicos citados neste canto, Cadmo e Aretusa, não aparecem como personagens dantescos, mas como paradigmas modelares que o poeta florentino pretende superar. Em um comentário metalinguístico, o poeta desafia retoricamente Ovídio e Lucano pedindo

que se calem diante do que ele próprio está por narrar: “Taccia Lucano ormai là dove tocca / del misero Sabello e di Nasidio” (INF, XXV, 94-95); “Taccia di Cadmo e d’Aretusa Ovidio” (INF, XXV, 97).

Tanto a metamorfose de Cadmo quanto a da ninfa Aretusa aparecem na obra *As Metamorfoses*. Aretusa, exausta após ser perseguida por Alfeu, faz uma súplica à deusa Diana, que a transforma em fonte, mas antes faz com que a ninfa seja envolta em uma nuvem, escondendo-a de seu malfeitor. Da mesma forma como fará Dante, Ovídio focaliza a personagem no ato de metamorfosear-se, descrevendo com vivacidade o processo:

A deusa comoveu-se e, tirando das nuvens espessas uma delas, lançou-a em cima de mim. O rio anda em roda do nevoeiro que me envolve, e, estonteado, procura-me na orla da nuvem vazia. Por duas vezes, sem o saber, dá a volta do esconderijo onde a deusa me colocara, e chama, por duas vezes (...). Um suor frio cobre-me o corpo prisioneiro, gotas azuladas escorrem dele por toda parte; em toda parte onde coloco o pé, surge uma poça de água e o orvalho escorre de meus cabelos; e, em menos tempo do que levo para te narrar estes fatos, transformo-me em fonte. (OVÍDIO, 1983, p. 101)

Cadmo, por sua vez, também é observado no ato de sua metamorfose em serpente, juntamente com sua esposa Harmonia (ou Hermione), que observa estarecida:

“Espera, Cadmo, arranca de ti essa aparência monstruosa, infortunado! O que é isso, Cadmo? Onde está teu pé? Onde estão teus ombros, tua mão, e a cor do teu rosto e teu rosto, e tudo, enfim, enquanto eu falo? Por que não me transformais também em uma serpente, ó deuses celestiais?” Disse. Ele lambia o rosto da esposa, e insinuava-se em seu seio querido, como se o conhecesse, e procurava o pescoço. (OVÍDIO, 1983, p. 81)

Cadmo, fundador de Tebas, é transformado em serpente já na velhice, quando, exilado por Dioniso, lamenta junto à esposa seus infortúnios. Após a metamorfose, porém, serão transportados ao Olimpo. Veremos, então, como Dante retoma o modelo de Ovídio no tocante às metamorfoses mostradas no canto XXV do inferno.

4. Metamorfoses e o horror corporal: o caso das serpentes dantescas

Após a aparição do centauro Caco, três espíritos se aproximam e interpelam os dois viajantes. Sem que estes respondessem, o colóquio entre os espíritos denuncia que são notórios ladrões

da época de Dante. Logo em seguida ocorrerá a primeira metamorfose, introduzida por uma interpelação de Dante a respeito da incrível visão:

Se tu se' or, lettore, a creder lento
ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia,
ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.

Com'io tenea levate in lor le ciglia,
e un serpente con sei piè si lancia
dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia.

Co' piè di mezzo li avvinse la pancia,
e con li anterior le braccia prese; (INF, XXV, 46-53)

Antes de prosseguir, um parêntese se faz necessário: como vimos, as serpentes dantescas possuem pés. Observando os bestiários medievais, percebe-se que na Idade Média as serpentes são um universo heterogêneo, o qual pode englobar dragões e até animais que a zoologia medieval não pôde classificar, como lesmas, sapos, salamandras e camaleões (PASTOREAU, 2012). Entre estes bestiários, que nascem da compilação de literaturas anteriores e não, naturalmente, da observação científica, citamos o livro *Etimologias*, escrito por volta do ano 636, em língua latina, pelo arcebispo Isidoro de Sevilha (2013). Considerada a primeira enciclopédia do mundo ocidental, apresenta um extenso capítulo sobre répteis em geral, categoria que engloba as serpentes. Estas são de vários tipos, segundo a enciclopédia: As chamadas áspides são as serpentes dotadas de poderoso veneno e delas várias espécies com diferentes graus de periculosidade; há serpentes capazes de gerar calor e fumaça, como o quelidro e, na Arábia, existem ainda serpentes aladas capazes de voar e que levam o nome de sereias. Além destes tipos citados, catalogam-se também dragões, basiliscos e víboras. Como podemos observar, a imagem das serpentes na Idade Média é um amálgama de observação empírica, folclore e literatura.

Isidoro de Sevilha cita, inclusive, Ovídio, pois este explica o nascimento das serpentes. O autor latino, que por sua vez se reporta a Pitágoras, escreve, em *As metamorfoses*, que as serpentes nascem da espinha dorsal de um ser humano em decomposição. Provavelmente uma aproximação com a geração dos chamados vermes, esta afirmação de Ovídio é considerada por Sevilha mais como divagação poética do que como fato empírico.

Dito isso, voltemos à metamorfose dantesca: depois de se agarrar ao corpo do ladrão, a serpente passa-lhe a cauda por entre as pernas, erguendo-a em direção aos rins. “Tal como a hera se agarra às árvores”, o animal inicia com o penitente um processo de amálgama, misturando suas formas e cores:

Poi s'appiccar, come di calda cera

fossero stati, e mischiar lor colore,
né l'un né l'altro già pareva quel ch'era:

come procede innanzi da l'ardore,
per lo papiro suso, un color bruno
che non è nero ancora e 'l bianco more (INF, XXV, 61-66)

Vendo a horrenda transformação, os outros ladrões, que estavam ali a observar, mencionam o nome do metamorfoseado: Agnello Brunelleschi, famoso ladrão florentino. Explorando ao máximo a focalização detalhista e dinâmica já contida no relato ovidiano da metamorfose de Cadmo, Dante continua, por mais alguns versos, representando o surgimento deste novo ser, originado da fusão humano-serpente. Resultam, então, faces misturadas e membros nunca vistos.

Nesta passagem, tanto o modelo de Ovídio quanto a releitura dantesca podem ser lidas do ponto de vista da exploração dos efeitos do horror corporal. Considerado hoje um subgênero das narrativas de horror, o horror corporal é um procedimento longo dotado de grande versatilidade em todas as artes: “Violações, mutações, anomalias e distorções são apenas algumas das possibilidades” (NESTAREZ E RODRIGUES, 2021). É característico deste tipo de horror a mobilização de um *pathos* relacionado à decadência do corpo e ao não mais reconhecer-se como humano. Dante e Ovídio lançam mão deste procedimento não apenas por meio do foco no processo de desumanização, narrando cada etapa da transformação com detalhismo, mas também fornecendo aos leitores a reação do observador. No caso de Dante, o observador é ele mesmo, quando intercala à cena os próprios comentários, bem como as exclamações dos outros ladrões. O efeito projetado é, sem dúvida, muito adequado quando se trata da motivação mais imediata de Dante: a advertência aos vivos do que os espera no além-túmulo quando se desviam do caminho da virtude. Em Ovídio, quem fornece a reação de horror, convidando o leitor a fazer o mesmo, é principalmente a esposa de Cadmo, Harmonia, como vimos no excerto mostrado anteriormente.

Entretanto, a comparação entre a *Commedia* e as *Metamorfoses*, no que tange o recorte escolhido, denuncia também o caráter complexo da retomada intertextual feita por Dante. Segundo Cattermole e Ciccuto (2019), as transfigurações dantescas frequentemente constituem instrumentos de polêmica com Ovídio. Concordamos que, se o ponto de partida dos dois autores parece ser o mesmo – as metamorfoses – as desembocaduras da interpretação da obra dantesca não são as mesmas da obra latina. A seguir, aprofundaremos uma delas, a saber, a discussão filosófica acerca da criação artística, que Dante faz ao nomear seu modelo.

5. O suplício dos ladrões e a visão dantesca da criação artística

As reflexões contidas neste capítulo são desenvolvidas principalmente a partir do estudo de Guy Carney (2012), que faz uma leitura do suplício dos ladrões de modo a relacionar, primeiramente, cada uma das três metamorfoses de ladrões – a de Vanni Fucci, no canto XXIV, transformado em pó, a de Agnello Brunelleschi, que acabamos de observar transformado em híbrido humano-serpente, e a de Buoso Donati, que veremos a seguir – aos três estágios principais da vida, em ordem invertida: morte, procriação e nascimento, respectivamente. Esta interpretação alegórica, segundo o estudioso, é o ponto de partida para o alcance do verdadeiro alvo crítico de Dante neste canto: a caracterização do próprio papel como criador artístico, preanunciando, portanto, a visão renascentista que viria à tona no século seguinte.

O primeiro elemento que possibilitaria tal leitura seria o próprio tema do roubo. Alguns críticos, como também observa Carney (2012), apontaram para o caráter metalinguístico do canto a fim de evidenciar que Dante conjuga poeticamente o roubo da propriedade ao processo intertextual no qual ele toma de empréstimo os temas de seus mestres, em uma espécie de apropriação e assimilação.

Como pontua o estudioso, o tema do roubo, ou fraude, seria um meio de dramatizar a criação poética, pois este pecado representa uma ofensa contra a criação divina: o roubo da matéria, enquanto esta é considerada parte da criação de Deus, configura mais do que uma ofensa social, mas uma afronta à onipotência divina, única potência a quem é permitido o dom da criação, na visão de mundo medieval.

A afirmação consensual a respeito do artista medieval, com a qual Carney (2010) polemiza, é a de que Deus é o criador supremo, e o artista, por sua vez, meramente copiaria a perfeição por ele composta. Consequentemente, a concepção de que a atividade humana pode rivalizar com os processos de criação divinos seria, pois, inexistente antes do Renascimento. A partir de novas descobertas acerca da produção medieval, entretanto, Carney contribui para a observação das exceções à regra. Ele repensa o caráter meramente utilitário que foi durante muito tempo atribuído à estética medieval e toma como exemplo a *Commedia*, obra para a qual a relação entre criação poética e criação divina é de suma importância. Tal questão estará muito explícita não somente nas partes em que Dante aborda a questão da natureza da poesia e sua relação com a criação divina, mas também ao longo de todo o poema.

Ao longo da leitura da *Commedia*, um contraste é delineado entre o poeta e o criador divino: enquanto a poesia, fruto da criação humana, seria vista como limitada, pois sempre remonta a um modelo preexistente, a criação divina é espontânea e original. Ao trazer esta interpretação, Carney (2012) chega a levantar a hipótese de que Dante tematizaria, no canto XXV, uma certa angústia da influência. Essa afirmação em Dante é consistente com as doutrinas agostinianas e tomistas sobre a arte, relegada a uma posição marginal perante a onipotência divina. Aliás, a imagem do roubo como ofensa divina, já indicada desde o livro do Gênesis, é explorada por Santo

Agostinho nas suas confissões, tornando ainda mais oportuno o tema do roubo para a discussão da *hubris* do poeta que se quer criador assim como Deus. Dito isso, a metamorfose final faz um contraponto a essa visão medieval sobre a arte: ao intercambiar as formas entre humano e serpente, Dante se autocongratula e explora uma noção da arte como gestação e progeneritura, indicando o poder criador do poeta.

Depois de mostrar a metamorfose de Brunelleschi, que, unindo-se à serpente, gera um novo ser, estranho a qualquer um dos dois “modelos”, Dante vê aparecer uma serpente que se agarra ao umbigo de outro dos ladrões, Buoso Donati:

Come 'l ramarro sotto la gran fersa
dei dì canicular, cangiando sepe,
folgore par se la via attraversa,

sì pareva, venendo verso l'epe
de li altri due, un serpentello acceso,
livido e nero come gran di pepe;

e quella parte onde prima è preso
nostro alimento, a l'un di lor trafisse;
poi cadde giuso innanzi lui disteso. (INF, XXV, 79-87)

Como se vê, a vivacidade da descrição continua nesta metamorfose final: tudo está em movimento, desde a rapidez da serpente, que o diminutivo acentua, passando pela sua figuração ígnea, que, como já vimos, fazia parte do imaginário medieval das serpentes, até o repentino bote, que mira “onde recebemos nosso primeiro alimento” e culmina com o desmaio da serpente. Este momento do bote da serpente sugere uma espécie de cordão umbilical, corroborando a ideia de que a última metamorfose passa pela imagem do nascimento.

Em seguida, homem e besta, se olhando, começam a expelir fumaça: um pela chaga aberta no umbigo, outra pela boca, de modo que ambas as fumaças se encontravam. Começará, então, uma narrativa especular, em que ambos, paralelamente, trocarão de identidade. É neste ponto da narrativa que Dante lança verbalmente o desafio ao modelo de Ovídio, afirmando que o poeta latino não chegou a realizar a metamorfose simétrica que Dante está para construir:

Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio;
ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio;

ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sì ch'amendue le forme
a cambiar lor materia fosser pronte. (INF, XXV, 97-102)

Concordando que as metamorfoses deste canto poderiam ser lidas alegoricamente como a própria criação artística, que, ao contrário da criação divina, não é espontânea e remonta sempre a modelos anteriores – sejam eles a natureza ou a literatura, Dante exploraria, então, lados diferentes da questão ao apresentar dois tipos de metamorfose: naquela de Agnello Brunelleschi, a criação artística não atinge a perfeição da criação divina, pois apresenta-se como fusão entre as partes, em um produto novo e irreconhecível. Por outro lado, a metamorfose que estamos para observar, para a qual Dante anuncia que superará seus modelos, apresenta homem e serpente em um processo simétrico:

che 'l serpente la coda in forza fesse,
e il feruto ristringesse insieme l'orme. (INF, XXV, 104-105)

che si perdeva là, e la sua pelle
si faceva molle, e quella di là dura. (INF, XXV, 110-111)

e i due piè de la fiera, ch'eran corti,
tanto allungar quanto accorciavan quelle.

Poscia li piè di retro, insieme attorti,
diventaron lo membro che l'uom cela,
e 'l misero del suo n'avea due porti. (INF, XXV, 113-117)

Como podemos ver, Dante faz com que eles troquem de forma contemporaneamente, lançando mão das imagens antitéticas justapostas: cada ação em um encontra imediatamente seu correspondente contrário no outro. Esta construção sugere, muito oportunamente, que homem e serpente não estão em relação hierárquica. Para os méritos da hipótese acima levantada, de que Dante tematiza a criação poética por meio dessas metamorfoses, poderíamos dizer que, nesta metamorfose, modelo e recriação são passíveis de atingir a completude divina. Se, anteriormente, o produto da metamorfose era tal que “né l'un né l'altro già parea quel ch'era” (INF, XXV, 63), agora a matéria foi descomposta e recomposta sem prejuízo algum, resultando na perfeita imagem do novo ser humano e da nova serpente, que em nada devem aos seus pares no mundo natural.

Diante do exposto, somos levados a concordar com Carney (2012) na interpretação de que Dante, ainda que não possa ser caracterizado efetivamente como humanista, pois, dada a sua herança escolástica, busca negar a ideia da paridade entre criação poética e criação divina, afirmando a superioridade desta, enfatiza em seu poema as “possibilidades imaginativas da língua e a criatividade do poeta”¹ (CARNEY, 2012, p. 76, tradução nossa).

1 “imaginative possibilities of language and the creativity of the poet”.

Finalmente o que as interpretações acima esboçadas nos têm a dizer sobre a relação de Dante e Ovídio? Segundo Cattermole e Ciccuto (2019), no desafio lançado a Ovídio, o discurso passa de diegético a metaliterário, o que colabora, dessa forma, para a identificação entre as metamorfoses dantescas e a visão de Dante a respeito do trabalho intertextual e da assimilação da obra ovidiana. Tal visão passa, inevitavelmente, pela discussão a respeito do próprio status da criação poética na Idade Média: o poeta, apesar de não poder rivalizar, em seus processos, com o processo de criação divina, pode superar seus modelos e explorar as possibilidades da criação.

Considerações finais

A partir deste breve recorte da obra dantesca, pudemos observar a força criativa do poeta florentino que, mesmo ligado às concepções medievais sobre a arte, é capaz de preanunciar, no diálogo com um de seus modelos latinos, Ovídio, uma reflexão sobre a criação poética que preludia a visão renascentista sobre o artista criador. Longe de oferecer uma reflexão exaustiva sobre o tema, apontamos alguns caminhos que tocam fundamentalmente uma questão que merece aprofundamento, mas que foge aos escopos deste breve trabalho: o fato de que Dante, em sua alegoria, é capaz de transitar entre dois mundos: o da alegoria medieval, interpretativa, também chamada alegoria hermenêutica, e a alegoria retórica, também chamada de alegoria dos poetas, que é fundamentalmente um modo de construção e criação (HANSEN, 2006). No canto XXV do inferno, a retomada e nomeação de Ovídio, em que Dante polemiza com seu modelo, intensificando seus efeitos e usando o próprio diálogo intertextual como expediente metaliterário, sugere-se a metamorfose como imagem da própria criação poética.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. **A divina Comédia bilíngue**. Introdução, tradução e notas de Vasco Graça Moura. São Paulo: Ed. Landmark, 2005.
- CARNEY, G. Poetry, Theft, and Divine Creation in Inferno XXIV–XXV. **Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies**. Baltimore: v. 43, n. 1, p. 55-77, 2012.
- CATTERMOLE, C. CICCUTO, M. **Miti, figure, metamorfosi: L'Ovidio di Dante**. Firenze: Le Lettere, 2019.
- CURTIUS, E. R. **Literatura européia e Idade Média latina**. São Paulo: EDUSP, 2013.
- D'ONOFRIO, S. **Pequena Enciclopédia da Cultura Ocidental: o saber indispensável, os mitos eternos**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

HANSEN, J. A. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.

HARVEY, P. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica grega e latina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

LEDDA, G. Dante: Le metamorfosi della visione. **Radio Emilia-Romagna**, 2015. Un testo di Giuseppe Ledda tratto dalla rivista “IBC. Informazioni commenti inchieste sui beni culturali” (1, 2008). Disponível em: <<https://www.radioemiliaromagna.it/podcast/dante-le-metamorfose-della-visione/>>. Acesso em: 10 de março de 2022.

NESTAREZ, O. RODROGUES, E. “Body Horror”: quando o corpo humano vira matéria prima do medo. **Galileu**, 2021. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2021/07/body-horror-quando-o-corpo-humano-vira-materia-prima-do-medo.html>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2022.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. David Gomes Jardim Junior. São Paulo: Tecnoprint, 1983.

OVID. **Fasti**. Trad. Sir James George Frazer. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

PASTOUREAU, M. **Bestiari del Medioevo**. Torino: Einaudi, 2012.

SIVIGLIA, Isidoro di. **Etimologie o Origini**. A cura di Angelo Valastro Canale. Torino: UTET, 2013.

Recebido em: 08/04/2022

Aprovado em: 09/09/2023