DANTE ALIGHIERI: CONTEÚDOS DE UM TRAJETO ANTROPOLÓGICO

Aldo de Lima*

O principal interesse de todos os homens que pela sua natureza superior são inclinados a amar a verdade, parece-me que seja este: assim como foram enriquecidos pelos antepassados, possam dar a mesma riqueza àqueles que virão depois deles.

Dante Alighieri
Da Monarquia – Introdução

A experiência de um poema é simultaneamente a experiência de um momento e a de uma vida. Assemelha-se ao nosso conhecimento mais intenso dos outros seres humanos.

T. S. Eliot
Ensaios

Resumo

Na Introdução d'*As Estruturas Antropológicas do Imaginário,* Gilbert Durand ensina que *trajeto antropológico* designa uma troca incessante, ao nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas decorrentes do meio cósmico e social. No âmbito deste conceito, este estudo assinala alguns conteúdos do *trajeto* assimilado e acomodado por Dante Alighieri que contribuíram para a construção da sua *Comédia*.

Palavras-chave: trajeto antropológico, poesia medieval, tomismo.

Abstract

In the introduction of 'bout *The Anthropological Structures of the Imaginary*, Gilbert Durand teaches that anthropological course designates an incessant exchange, at the imaginary level, between subjective assimilating compulsions and the objective summons resulting from the social and cosmic environment. At the scope of this concept, this paper points out some elements of the assimilated course and accomodated by

* Doutor em Teoria da Literatura/PUCRS. Prof. Adjunto do Departamento de Letras/UFPE.

Dante Alighieri which has contributed to the construction of his *Comedia*.

Keywords: antropologic cource, poetry, tomism.

1 O TRAJETO ANTROPOLÓGICO

Gilbert Durand (1997,41) ensina que trajeto antropológico designa uma troca ininterrupta ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas assimiladoras e as intimações objetivas que se originam do meio cósmico e social. Desta forma, ele defende que há uma gênese recíproca que oscila, dialeticamente, entre o gesto pulsional e o meio sociomaterial. Segundo Durand, é neste caminho de reversibilidades que deve se instalar a investigação antropológica porque o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa *assimilar* e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito e onde as representações subjetivas se explicam pelas *acomodações* anteriores do sujeito ao ambiente [grifos nossos].

Para a Psicologia Genética de Jean Piaget[1], *assimilação* e *acomodação* constituem os elementos mais basilares do funcionamento cognitivo, estando presentes em todas as ações intelectuais de qualquer tipo e em qualquer nível de desenvolvimento. Na relação entre o sujeito cognoscente e o objeto de conhecimento, a assimilação representa a atuação desse sujeito sobre o objeto, enquanto a acomodação representa

[1] A adoção de conceitos da Psicogenética por Gilbert Durand é bastante significativa porque através destes ele amplia e reafirma o estatuto epistemológico da *sua* antropologia. Como o próprio Durand assinala na Introdução d'*As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, op. cit. p.: 21, o pensamento ocidental e, sobretudo, a filosofia francesa têm, tradicionalmente, desvalorizado ontologicamente a imagem e psicologicamente a função da imaginação. A colaboração do pensamento de Jean Piaget se dá à medida que este buscou em toda a sua existência de pensador e cientista a explicação de como o ser humano constrói o conhecimento. Biólogo de formação, fato que contribuirá definitivamente para a construção de suas teorias sobre o desenvolvimento cognitivo e na sua convicção de que todo ser vivo se adapta, através da ação, ao seu ambiente porque, em si, ele já é estruturado para essa adaptação, Piaget é o autor da teoria mais completa sobre o desenvolvimento da inteligência humana. Uma teoria de grande conteúdo explicativo tanto no âmbito da Epistemologia como da Psicologia Cognitiva. Por mais de setenta anos, Piaget observou, anotou, polemizou e reviu a sua ciência a qual tem a vantagem de uma metodologia que inclui, além de um método clínico, diversos testes de linguagem, de raciocínio lógico e pensamento moral, favorecendo-o a uma ampla compreensão e explicação das suas observações empíricas. No âmbito de adoção de conceitos, sublinhamos também a contribuição de Carl Jung e de Gaston Bachelard sobre o pensamento de Gilbert Durand, especialmente deste último de quem Durand é discípulo.

uma atuação inversa, a do objeto sobre o sujeito. Nessa relação, o interacionismo defendido pela Psicogenética fica bem patenteado na medida em que a acomodação atua sobre a realidade como mecanismo complementar da assimilação, implicando a transformação que o organismo sofre para poder lidar com o ambiente. A assimilação explica o crescimento da inteligência numa perspectiva quantitativa porque integra novos objetos aos esquemas já existentes: *o fato essencial de que convém partir é que nenhum conhecimento, mesmo perceptivo, constitui uma simples cópia do real, porque contém um processo de assimilação a estruturas anteriores.* [...] *Todo conhecimento contém, sempre e necessariamente, um fator fundamental de assimilação, o único a conferir significação ao que é percebido ou concebido.* (1993,13-14).

A construção do conhecimento, no entanto, não se limita à assimilação. Se assim o fosse, viveríamos num mundo fabuloso, semelhante, por exemplo, ao de *Alice no país das maravilhas*. Muito embora Piaget não tenha deixado de privilegiar o mecanismo assimilativo sobre o acomodativo, afirmando que aquele sempre antecede este, a idéia de assimilação está estreitamente ligada a de acomodação, que se constitui em um processo complementar. Ensina Piaget:

> chamaremos acomodação (por analogia com os 'acomodatos' biológicos) toda modificação dos esquemas[2] de assimilação sob a influência de situações exteriores (meio) aos quais se aplicam. Mas, assim como não há assimilação sem acomodações (anteriores ou atuais), assim também não há acomodação sem assimilação. Isto significa que o meio não provoca simplesmente o registro de impressões ou a formação de cópias, mas desencadeia ajustamentos ativos. É por isso que só falamos em 'acomodação' subentendendo 'acomodação' de esquemas de 'assimilação'. Por exemplo, apanhar os objetos com as duas mãos é, numa criança de cinco ou seis meses, um esquema de assimilação, mas afastar ou aproximar mais ou menos as mãos, conforme o objeto for mais ou

[2] Esquemas são estruturas mentais, hereditárias, através das quais o sujeito adapta e organiza o ambiente. Interacionista, Piaget só admitiu o inatismo para certas funções básicas ocorridas na relação organismo/meio, especialmente, no nível da inteligência sensório-motora: *os esquemas mais elementares aos quais são assimiladas as percepções são esquemas reflexos ou instintivos, isto é, hereditários, em uma parte importante de sua programação.* [...] *Mas a maior parte dos esquemas, em lugar de corresponder a uma montagem hereditária acabada, constrói-se pouco a pouco, e dão lugar a diferenciações por acomodação às situações modificadas, ou por combinações (assimilações recíprocas com ou sem acomodações novas) múltiplas ou variadas.* Piaget, Jean. *Biologia e conhecimento*: ensaio sobre as relações entre as regulações orgânicas e os processos cognoscitivos. Petrópolis: Vozes, 1973. p.: 406.

menos grosso, constitui uma acomodação deste esquema. (1993, 13-14)

Durand (1997, 377-378) justifica os conceitos *assimilação* e *acomodação* porque entende que o símbolo é produto das intimações do meio e é a esse produto que ele chama de *trajeto antropológico* que pode surgir tanto do contexto cultural como do psicológico. Isto quer dizer que o *trajeto antropológico* – conceito, segundo o próprio Durand, já presente no livro *O ar e os sonhos* de Bachelard bem como nas reflexões de Roger Bastide sobre as relações da sociologia e psicanálise – não é refratário aos condicionamentos históricos nem às influências socioculturais sobre as nossas produções espirituais, o que lhe impede, naturalmente, de realizar sobre estas produções uma investigação ou uma crítica espúria, alienada e insana, porque produto da *louca da casa*[3]. Um dos aspectos mais importantes do *trajeto antropológico* argumentado por Durand está em seu conteúdo histórico, dialético, de cuja lição aprendemos que só uma estrutura dinâmica é que explica e pereniza as bases das nossas tradições, as mesmas que, embora ganhem seus contornos de tempo, não deixam de ser intrinsecamente atemporais e universalmente humanas.

2. O POEMA

A *Comédia* é um poema composto por três partes que são, pela ordem, o *Inferno*, o *Purgatório* e o *Paraíso*. Cada uma dessas partes é formada por cantos, cabendo ao *Inferno*, trinta e quatro; ao *Purgatório*, trinta e três; ao *Paraíso*, trinta e três. O primeiro canto do *Inferno* é um

[3] Poderíamos dizer que todo o racionalismo clássico, que é nosso tutor pedagógico no Ocidente, mesmo se o fizermos a partir da Antigüidade, eliminou sempre, pouco a pouco, a imagem; pelo menos desde Platão, arrumou-a num domínio do sonho, da fantasia, senão da loucura – falou-se no século XVII, na 'louca da casa' ao referir-se à imaginação – e privilegiou os dois mamilos do saber ocidental, os dois mamilos desde Aristóteles: o conhecimento pela experiência perceptiva e o raciocínio de tipo silogístico primeiro e matemático depois. In: Durand, Gilbert. Mito, símbolo e mitodologia. Lisboa: Editorial Presença, [19..]. p.: 19.

prólogo; sendo assim, cada parte tem trinta e três cantos e o total, com o prólogo, forma cem cantos o que corresponde a um esoterismo numérico, de origem pitagórica, adotado parcialmente pelo Cristianismo em torno dos números três e sete, integrando-se tudo numa cifra igual a dez, ou seu múltiplo, cem, que é o símbolo da perfeição. Os versos são decassílabos, as estrofes obedecem à *terza rima*[4]. O *Inferno* compreende 4.720 versos, o *Purgatório*, 4.755 e o *Paraíso*, 4.758 dando tudo o total de 14.233 versos. Apesar do horror impresso no *Inferno*, a *Comédia*, em todo o seu conjunto, se ajusta ao *stil nuovo*, sobretudo pelo seu pragmatismo cristão, o que, aliás, não impediu de o Poema ter sofrido significativa influência da simbologia numérica tão apreciada na Idade Média; observe-se, por exemplo, a recorrência à trindade em toda a sua estrutura: três são as suas partes; três são as seções do *Inferno*; três são as divisões do *Purgatório*; tripartido é o *Paraíso*. Lúcifer também é trino: com suas três faces, morde com suas três bocas a Judas, traidor de Cristo, e a Bruto e a Cássio, traidores de César, portanto, do Império.

A data de composição da *Comédia* é incerta; supõe-se que Dante iniciou-a entre 1307-1308, para construí-la por quase toda a sua existência. A jornada do Poeta consumiu sete dias: dois no *Inferno*, quatro no *Purgatório*, um no *Paraíso*.

Quanto ao estilo, conforme já assinalamos, Dante adota o *stil nuovo* o qual sugeria uma poesia espontânea, leve; pragmática, no sentido de que a finalidade da arte era a liberdade do espírito e onde, nela, o amor assumisse emoções divinas. Erich Auerbach (1997,43) ensina que a inspiração religiosa do *stil nuovo* não era apenas mística mas, em alto grau, subjetiva. Auerbach mostra que dentre os temas essenciais do *stil nuovo* estão o poder do amor como mediador da sabedoria divina, a comunicação direta entre a amada e o Reino de Deus, o seu poder de conferir fé, conhecimento e renovação interior ao amante e, finalmente, a restrição explícita de tais dons aos que amam, combinada com a

[4] Muito embora se considere a origem da *terza rima* do sirventês provençal, sua invenção, na estrutura que passou a apresentar, deve-se a Dante Alighieri: toda a *Comédia* compõe-se de tercetos por meio dos quais o Poeta simbolizaria a Santíssima Trindade, os Três Reinos (Inferno, Purgatório e Paraíso) e tudo o mais que se relacionasse com o sentido cabalístico do número três. A lição de Massaud Moisés acrescenta que a *terza rima* – terça rima – subordina-se ao seguinte esquema: *uma série arbitrária de tercetos, ou seja, estrofes de três versos, com rima entrecruzada, de modo que o primeiro verso rima com o terceiro, o segundo com o quarto e o sexto, o quinto com o sétimo e o nono, o oitavo com o décimo e o décimo segundo, e assim por diante (aba, bcb, cdc, ded, etc.) Ao derradeiro terceto, acrescenta-se um verso que rima com o verso intermediário da estrofe precedente (xyx y) e que pode permanecer isolado ou aglutinar-se ao terceto, formando um quarteto. Num caso ou noutro, funciona como um 'fecho de outro'*. In: *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 492-493.

vilificação desdenhosa de todos os demais, que nada compreendem, e contra os quais os amantes são expressamente advertidos a ficarem em guarda.

Como ícone da razão para ajudá-lo em sua jornada, a qual lhe permitirá ver Deus, Dante recorre a Virgílio que o acompanha desde o *Inferno* até os cantos finais do *Purgatório*, quando o entrega a Beatriz.

O despertar de Virgílio por Dante: " – *Oh! Virgílio, tu és aquela fonte/ Donde em rio caudal brota a eloqüência?"/ Falei, curvando vergonhoso a fronte.* [...] *És meu mestre, o modelo sem segundo;/Unicamente és tu que hás-me ensinado/O belo estilo que honra-me no mundo*, *Inferno*, Canto I, 85-87; 91-93[5], representa não só o encontro desses dois grandes latinos como se configura em uma aliança que ele estabelece entre a Idade Média latina e a Antigüidade (Curtius, 1957, 376). Mais do que esta aliança, Dante, ao tomar a Virgílio como o guia da razão, e não a Aristóteles – seu venerável Mestre, acredita e anuncia que a redenção só nos chegará por meio da Poesia (*Poíesis*: criação, ação). São dois Poetas que empreendem uma jornada cujo término será a Verdade Revelada: não é a Filosofia, tão elogiada no *Convívio*, que Dante compreende como a grande redentora, mas a Poesia. Neste contexto, não podemos ignorar a lição de Erich Auerbach quando explana sobre razão e poesia: *a razão chega a um ponto* [...] *em que já não é capaz de expressar-se, para aperfeiçoar-se e resolver-se, exceto através da poesia* (1997, 95). O que nos autoriza a dizer que a *Comédia* é a poesia de que necessitava o Tomismo: *não é um simples amor de paradoxo que nos leva a dizer que, segundo São Tomás, a filosofia escolástica estava necessitando de poesia* (1997,95).

Quanto à designação do poema, Dante (19.., 173) explica que a comédia é um gênero de narração poética diferente de todos os outros. Difere da tragédia porque esta no princípio é admirável para no término ser *repugnante* e *horrível;* a comédia, entretanto, *principia com a aspereza de alguma coisa, mas a sua matéria termina feliz. A tragédia e a comédia diferem no modo de falar: aquela, de maneira elevada e sublime; esta, branda e humildemente.* [...] *Assim está claro que o presente trabalho se denomina Comédia. Pois se considerarmos a matéria, a princípio é horrível e fétida, porque é o Inferno; no fim, porém, é feliz, desejável e agradável, porque é o Paraíso. Quanto ao modo de falar é brando e humilde, porque a língua é popular, com a qual as mulheres e o povo comunicam-se reciprocamente.*

[5] As citações da *Comédia* para este estudo foram retiradas da tradução de José Pedro Xavier Pinheiro: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Edigraf, 1958.

Mediante o costumeiro entusiasmo sobre a monumental realização poética e estética que a *Comédia* encerra, é sabido que o adjetivo *divina* é um qualificativo atribuído, possivelmente, por Boccaccio.

O Poema, que tem como protagonista o próprio Dante, evidencia e patenteia o gênio erudito do seu autor. O conteúdo humano da *Comédia* é extraordinário porque Dante foi capaz de penetrar em cada um dos seus personagens sem deixar de ser ele próprio; foi capaz de falar nas suas mil vozes e, ainda assim, o que se ouve é sempre a sua voz, Auerbach (op.cit., 117). Só um ser de inteligência muito cultivada, ilustrada é capaz de colocar em um único texto tamanha informação acerca do projeto histórico que compõe não só a sua contemporaneidade como o seu passado. O Poema cita literatos, filósofos e sábios greco-romanos, fazendo referências concretas à cultura clássica; a cultura cristã e a fé católica formam a base de toda a sua estrutura ideológica através de citações, de referências às grandes fontes do Cristianismo, aos seus maiores e eminentes representantes e mentores, a exemplo do Tomismo e do Franciscanismo. Toda essa erudição transforma Dante em um poeta do seu tempo e para toda a posteridade[6] porque apesar de sua *Comédia* movimentar-se na transcendência, a história, não só a que dá suporte à tradição como a que compõe o seu tempo presente, é basilar a ele e ao Poema: *a cada momento penetra-o o hálito da história, a paixão do presente. Intemporalidade e temporalidade não somente se confrontam e se relacionam como se entrelaçam e entretecem de modo que não é mais possível separar os respectivos fios da meada* (CURTIUS, op. cit., 383).

Se na tradição o Poeta buscou elementos para construir sua *Comédia* e através dela revelar e defender suas utopias[7] acerca da fé, da

[6] Comentário da admiração em torno de Dante, conceituando-o como um dos cânones da lírica moderna, é fornecido pela Professora Leyla Perrone-Moisés, em *Altas Literaturas*, Companhia das Letras, 1998. Os valores reconhecidos na *Divina Comédia* pelos escritores que constituem o *corpus* da sua pesquisa são os seguintes: "universalidade (Eliot, Borges, Paz); completude (Eliot, Pound, Calvino); concisão (Eliot, Pound, Borges, Calvino); clareza (Eliot, Pound); força da visão (Eliot, Pound, Calvino, Haroldo de Campos); materialidade (Pound, Calvino); verossimilhança (Borges); surpresa (Eliot, Haroldo de Campos); sonoridade (Pound, Sollers, Calvino, Haroldo de Campos); despersonalização (Paz, Sollers); novidade com relação a seu tempo (Pound, Borges, Haroldo de Campos); atualidade (todos)", p.: 98. O crítico e poeta César Leal também já assinalava, em 1965, a dívida de modernos com Dante. Em seu estudo, *Dante e os modernos*, ele aponta como herdeiros do Poeta florentino: Baudelaire, T. S. Eliot, Jorge de Lima, Ezra Pound. In: *Os cavaleiros de Júpiter*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969.

[7] Utopia é aqui compreendida no âmbito da interpretação de Karl Mannheim, in Ideologia e Utopia, para quem um estado de espírito é utópico quando está em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre. As utopias, nesta perspectiva, contêm um elemento transformador porque são idéias, representações que visam a uma nova realidade.

razão e do amor, da sua contemporaneidade ele assimila os conteúdos de uma ética medieval. Herdeiro e protagonista dessa ética e dessa transição, Dante, ao projetar suas utopias através de uma *vasta metáfora*[8], faz com que esta *organize* (tomemos aqui a metáfora não como analogia ou comparação, mas como técnica interativa ou *técnica da fusão* – no dizer de Hugo Friedrich – de opostos) um novo conhecimento acerca do ser humano, isto é, um ser capaz, a exemplo dele mesmo, na medida em que ele também se conscientiza da sua *selva selvaggia*, de vencer o pecado e a proscrição ao aportar no Paraíso.

2.1 O trajeto do Poeta

Dante Alighieri compõe o conjunto de todos os seres humanos que assim como ele buscam um sentido e uma explicação para a nossa existência. É neste sentido que seu trajeto antropológico, naturalmente com variações, coincide com outras inteligências que a humanidade produziu para depurar-se dos seus pecados, humanizar-se, redimir-se ao Criador.

Uma lição de T. S. Eliot em *A função da crítica* traz conteúdos que nos dão base a essa identificação entre inteligências sobre a qual argumentamos, e se aproximam do que Gilbert Durand teoriza acerca da troca incessante entre o imaginário (as pulsões subjetivas) e as intimações objetivas (meio cósmico e social) presentes no trajeto antropológico. A lição é a seguinte: ao meditar sobre a literatura, sobre a literatura

Com uma compreensão crítica da sociedade e de negação de determinadas ordens sociais, elas apontam para a transformação, subvertem o estabelecido e, em algumas situações, têm uma ação revolucionária como a realizada pela burguesia de 1789. Desta forma, são importantes porque ajudam e influenciam o movimento e a transformação da história social, ao contrário da ideologia cujo conteúdo de concepções, idéias e teorias apontam para a reprodução, a legitimação do que é estabelecido. Do conservadorismo.

[8] T. S. Eliot ratifica que o método de Dante é alegórico: a imaginação de Dante é visual porque ele viveu numa época em que os homens ainda tinham visões. Isto quer dizer que, para Eliot, Dante faz pouco uso de metáforas: ainda que se considere a Comédia uma vasta metáfora, é também verdade, por outro lado, que em seus detalhes há muito pouco espaço para metáforas. Op. cit. Cf. ref. bib. p.: 72. O próprio Dante em carta Ao Senhor Can Grande de Scala assinala que para clareza, porém, do que se vai dizer, devemos saber que esta obra não tem sentido simples, mas ao contrário, pode-se até chamá-la de polisema [sic], isto é, que tem mais de um significado; pois o primeiro é o que se tem da própria letra, e o outro o que tira o seu sentido daquilo que se diz pela letra. O primeiro chama-se literal, o segundo, alegórico. In: Epístolas. Obras completas. Tradução de Pe. Vicente Pedroso. São Paulo: Editora Duas Américas, [19..]. Vol. X, p.: 170. Apesar destas declarações, compreendemos a Comédia como uma vasta metáfora do desejo humano de suplantar, dentre outras necessidades históricas, a inquietação fáustica, o sentimento de culpa, o estado de melancolia, a proscrição.

universal, a literatura européia, a literatura de um único país, não como um repertório de textos individuais, mas como 'conjuntos orgânicos', como sistemas em relação aos quais, e somente aos quais, as obras literárias individuais, e as obras de artistas individuais, têm a sua significação, Eliot defende que há algo exterior ao artista a que ele deve obediência, uma devoção à qual precisa submeter-se e sacrificar-se a fim de que possa conquistar sua posição única. Para Eliot (1989, 50), uma herança e uma causa comuns unem os artistas consciente ou inconscientemente: *deve-se admitir que essa união é, na maioria das vezes, inconsciente. Entre os verdadeiros artistas de qualquer época há, creio eu, uma comunhão inconsciente.*

Narrações de viagens ao mundo invisível já eram escritas desde a Antiguidade. O conhecimento de Dante da cultura e literatura greco-latinas levou-o à meditação sobre estas narrações em cujo conteúdo se lia o misterioso intercâmbio entre o mundo material e o espiritual. No rastro dessa tradição que antecede a *Comédia*, tem-se a *Eneida*, Canto VI, onde Enéias faz uma viagem às profundezas do Orco. Virgílio provavelmente se inspirou em Homero – Ulisses também empreende uma viagem ao Érebo, no Livro XI da *Odisséia*. Há, ainda, as narrativas fantásticas de Luciano de Samósata, muito admiradas, segundo Cristiano Martins (1991, 70), pelo Poeta florentino. Nestas narrativas, Luciano se serve das sombras atormentadas para realizar sua crítica áspera e irreverente aos costumes, às atitudes e às reações dos vivos. Um poeta inglês do século XII, Adam Roe, recontara a viagem de São Paulo pelo Inferno, com São Miguel servindo-lhe de guia, explicando-lhe as diferentes penas para cada pecado. Neste mesmo século, o místico Joaquim de Fiore descrevera sua própria descida ao Inferno e sua ascensão ao Paraíso, FRANCO JUNIOR (1986, 38); no século XIII já estava consolidada uma lenda, narrada na *Legenda Áurea – vidas de santos*, de Jacoppo de Varazze – 1226/1298, na qual, um nobre chamado Nicolau, quis se penitenciar de seus pecados no Purgatório de São Patrício. Ali, pôde Nicolau ver algumas partes do Inferno o qual se localizava em área contígua, exibindo os variados castigos a que estavam sujeitos os condenados.

Neste contexto de tradição antropológico-cultural, poético, é sabido que Dante conheceu a poesia de Alano de Lille. Este poeta, 1128-1202, apresentado por Curtius como de uma grande força verbal e teólogo especulativo, foi uma das figuras mais importantes do século XII. Contrapondo-se conscientemente à epopéia latina arcaizante de seu tempo, ele aventou a idéia de um novo gênero poético, que trataria de elevar a razão aos domínios da realidade transcendente. Esta concepção, para Curtius (op. cit., 377-378), só podia amadurecer num espírito que fosse, como Alano, filósofo, poeta e pensador. Os que lhe sucederam,

seus contemporâneos e sucessores, como João de Hanville, não a compreenderam, imitando-a apenas em sua exterioridade. Dante foi o primeiro e único que a captou e transformou, pelo novo conteúdo de sua experiência. Registre-se, ainda, Frei Giacomino, um monge franciscano, que escreveu no dialeto veneziano dois poemas: um sobre o Inferno e outro sobre o Paraíso. Outro religioso, Giacopone de Todi, *vagaba por las montañas de Hungria componiendo en el idioma inculto del país, no solamente cânticos ingênuos, sino además canciones elevadas, por las que hacia pasar toda la teologia mística de San Buenaventura, toda la severidad de uma sátira vengadora, que no perdonaba ni los desordenes del pueblo ni las debilidades del clero. Este hombre atrevido había avanzado tanto como Dante: fué su precursor y podría creerse que su inspirador*, OZANAN (1948, 32).

É importante ainda assinalar o conhecimento de Dante sobre a cultura islâmica traduzida e estudada na cristandade latina. Em suas obras, o Poeta cita Averroes e Avicena, comentadores árabes de Aristóteles, através dos quais ele teve contato com boa parte do pensamento do Estagirita. Entre os muçulmanos também havia histórias de viagens ao céu e ao inferno; entre estas, uma em que o narrador é recebido às portas do Paraíso por uma *huri* (virgem sagrada) que lhe serve de guia. Noutra obra, *Kitab el-Isra* (Livro da Viagem Noturna), escrita aproximadamente oitenta anos antes da *Comédia,* aparecem evidentes semelhanças com o livro do Poeta florentino. Do mesmo místico árabe-hispano, Mobiddin Ibn Arabi, encontramos em outro texto uma descrição do Céu e do Inferno como estando acima e abaixo de Jerusalém, com cada um deles dividido em nove círculos, FRANCO JUNIOR (op. cit., 38).

Mesmo compreendido como um autor que antecipa certa modernidade, cuja expressão se manifesta, por exemplo, na autobiografia da sua juventude: *Vida Nova*, onde a emergência do eu e da vida privada são concretamente percebidas: [...] *depois que um pouco me aliviou esse lagrimar, fui para o meu quarto, onde podia lamentar-me sem ser ouvido*, ALIGHIERI (2003, 102) ou pelas suas competentes e justas argumentações acerca da 'língua vulgar' – o que esta, em oposição ao latim, pode realizar na divulgação do saber junto ao povo – cf. *O Banquete*: Primeiro Tratado, op. cit. pág.: 135-136, ou ainda pelas modernas reflexões em *A Vulgar Eloqüência*, Dante escreveu a *Comédia* sob os princípios da ética medieval: *a Idade Média latina é o elemento precípuo a ser assinalado na gênese da* Comédia, CURTIUS (op. cit., 368). Esta ética, inspirada, sobretudo, nas lições dos Evangelhos Sinópticos e no Evangelho de São João, nas Epístolas de São Paulo, em Santo Agostinho, no Tomismo e no pensamento procedente do monacato,

instituiu uma visão de mundo teocêntrica cujas bases, originárias do Antigo Testamento, aprofundaram a teoria e a prática de uma religião monoteísta, subordinada aos rigorosos valores ético-morais do Judaísmo.

Considerando o contexto da sacralidade e do humanismo medieval, dois princípios regem a *Comédia*: da fé, como caminho para a salvação; da razão, que é o conhecimento e deve servir à perfeição final e ao amor, DEMPF (1958, 145). A conciliação destes princípios é uma das evidências do Tomismo na estrutura ideológica e filosófica da *Comédia*. Usar todas as forças e todos os recursos da razão humana para compreender o que Deus diz ao ser humano em sua Revelação, assim como esclarecer e aprofundar, à luz da fé, tudo o que a razão conhece e procura conhecer em seu campo próprio, são o empreendimento da razão sob o domínio da fé, esse *opus perfectum rationis* que a Idade Média tentou e de que a *Suma Teológica* é, por excelência, o testemunho. Tal empreendimento supõe certa idéia, de um lado, da fé, do outro, da razão. Isto, entretanto, não quer dizer que elas se oponham. A fé é um ato da própria razão ou, pelo menos, do espírito humano: do espírito humano superelevado a incidir num objeto, numa verdade inacessível a suas capacidades naturais, irredutível a suas próprias demonstrações e certezas, NICOLAS (2001,34).

Dante, ainda que quisesse ser refratário às idéias de São Tomás de Aquino,[9] não poderia rejeitá-las mediante a sua filiação ao pensamento aristotélico cuja aceitação nos séculos XII e XIII era de suprema autoridade. A propósito, Dante (19., 144) reconhece seu tributo a Aristóteles em mais de uma obra: *porque como diz meu Mestre Aristóteles no primeiro da* Ética; sobretudo n'*O Convívio*, como em *Da Monarquia*, por diversas vezes, o Poeta cita o seu Mestre. Em *Da Monarquia* (2003,18), assim se refere ao Estagirita: *Ele afirma com sua venerável autoridade*; [...] *esta verdade não é estabelecida tão-somente*

[9] São Tomás de Aquino foi um dos maiores divulgadores e defensores da filosofia aristotélica na cultura medieval. Convencido das suas idéias sobre a composição entre fé e razão, o autor da *Suma Teológica* colocou no cerne do pensamento filosófico que prosperava no clero e nas universidades medievais a *razão* aristotélica. Genericamente, sua filosofia concorda com a de Aristóteles, sendo aceita ou não pelo leitor na medida em que este também aceite ou não a filosofia do Estagirita. O trabalho do filósofo dominicano se destaca pela adaptação, com mínimas modificações, que ele fez de Aristóteles ao dogma cristão. A clareza com que distingue os argumentos derivados da razão e os argumentos derivados da revelação são substantivos. Conhece Aristóteles bem e o compreende perfeitamente, o que não se pode dizer de nenhum filósofo católico anterior. Para sua época, Tomás de Aquino foi um inovador ousado, tendo, por isso, algumas de suas doutrinas condenadas pelas universidades de Paris e Oxford. Sua autoridade, no entanto, foi tão decisiva à filosofia medieval que os dominicanos subseqüentes não conseguiram superá-la, RUSSEL (1969, 166-177).

pelo nome glorioso de Aristóteles. Na *Comédia*, *Inferno*, Canto IV, 142-144, Aristóteles é também apresentado como Mestre: *Alçando os olhos, de respeito entrado,/ O Mestre vejo dos que mais se acimam/ Em saber, de filósofos cercado. / Todos com honra e acatamento o estimam.* Registre-se, ainda, que no sistema ético que construiu sobre o livre-arbítrio, Dante adota, segundo opinião de São Tomás, a *Ética a Nicômaco*, AUERBACH (op.cit., 133). Decorrente desta filiação ao pensamento do Estagirita é possível também compreender a *Comédia* como uma conseqüência do humanismo aristotélico, o qual projetou sobre a arte (a Poesia) questões morais, refletidas à luz do conceito da catarse, ou seja, a arte (a Poesia) ao despertar o temor e a piedade tem necessariamente um conteúdo de purgação e de estímulo à virtude. É neste sentido que Dante compreende e adota a *venerável autoridade* do seu Mestre, realçando-lhe não só o estatuto filosófico, como o estatuto ético-literário, e cognitivo, na medida em que a Poesia, para Aristóteles, é boa e útil porque depura as emoções (a catarse) e, desta forma, organiza novos conteúdos.[10]

O tempo de Dante, no entanto, não é só do Tomismo; é o tempo em que a Idade Média, no século XIII, ao atingir sua culminância, tem entre seus grandes homens Francisco de Assis. Tempo, portanto, do Franciscanismo e dos escolásticos franciscanos. A fé, o espírito religioso, assim como o mendicante, ficam bem ilustrados na Idade Média com a fundação de congregações religiosas, a exemplo da dominicana e da franciscana. No contexto desse espírito de fé, observa-se, que *lo más admirable es que justamente los grandes problemas de la propia época fueran vividos por los pensadores, entusiastas e extáticos, de la celda conventual. En medio de este desarrollo de la mística y del simbolismo se alza la brillante figura de Francisco de Assis. Con él comienza*

[10] *Com* uma visão pragmática e racionalista sobre a arte: *a arte é idêntica a uma capacidade de produzir, envolvendo o reto raciocínio; toda arte relaciona-se à criação e ocupa-se em inventar e em estudar as maneiras de produzir alguma coisa que pode existir ou não e cuja origem está em quem produz, e não no que é produzido,** o Mestre de Dante Alighieri não poderia interpretar como alienado o trabalho do poeta. Ao dizer que a poesia (a arte) é imitação, ele ratifica o vínculo entre poesia e conhecimento, poesia e natureza, sem comprometer, no entanto, a sua autonomia porque, como ele mesmo argumenta, a poesia trabalha com o *verossímil: a epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações.** O poeta é um imitador na medida em que o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado***. *Ética a Nicômaco. Livro VI, 1140a – 10-17. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001. p.:131. ** ARISTÓTELES. Poética. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 5. ed. [Lisboa]: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. p. 103. *** Id. ib. p.: 106-107.*

propiamente a repercutir por vez primera sobre la piedad popular la espiritualidad de la ética medieval, DEMPF (op. cit., 145).

Na história do pensamento ocidental, o Franciscanismo – considerando, tão-somente, o trabalho do seu mentor, de cujas dimensão e vivência de santidade não se conhecem maiores na história do Cristianismo – apresenta-se como instrumento de renovação da consciência e ação humanas inspirado e guiado pelo mandamento do Salvador: *Amai-vos uns aos outros...* Encarnando este mandamento, Francisco de Assis fará do amor o fundamento da realidade, do bem e do altruísmo a finalidade da existência humana. É este contexto que caracteriza o simbolismo franciscano, em cujas bases também se encontram duas importantes e substantivas renovações para o espírito cristão: uma, promovida pela *conversão* (quando Francisco em sua plena juventude liberta-se de sua paternidade e de todo o bem material dispensável para declarar-se *servo de Deus*); outra, pela *reconstrução* (cujo significado material e espiritual toma forma através do empenho do Santo em reconstruir não só a igreja de São Damião – a pedido, de acordo com a sua declaração, do próprio Senhor – como a de São Pedro e a de Santa Maria dos Anjos).

Embora componha o tempo e o *trajeto* de Dante Alighieri, a referência ao Franciscanismo neste estudo justifica-se pela observação de Alois Dempf (op. cit., 181) segundo a qual *un espíritu com el de Dante solamente se compreende cuando se reconece que en su calidad de poeta seguia aún por entero el simbolismo franciscano.*[11] É difícil, no entanto, concordar com este *simbolismo franciscano* uma vez que o Autor da *Comédia* é tomista, e o suporte filosófico do Franciscanismo é agostiniano.

O que há de enfatizar neste *simbolismo franciscano* é a grande admiração do Poeta pelo *sol de Assis*,[12] cujo maior significado de

[11] É significativo neste contexto encontrar Dante Alighieri entre *os escolásticos franciscanos* estudados por Bertrand Russel na sua *História da Filosofia Ocidental*: a filosofia católica. Comenta Russel: "embora como poeta fosse um grande inovador, estava, como pensador, atrasado quanto à sua época. Sua obra *De Monarchia* é um tanto gibelina em sua perspectiva, e teria sido mais oportuna cem anos antes. Considera o imperador e o papa independentes, ambos designados por Deus. [...] O pensamento de Dante é interessante, não só em si mesmo, como o de um leigo; mas não exerceu influência e estava irremediavelmente fora de época." Op. cit. p.: 187. Cf. ref. bib. Na Introdução, Russel afirma o seguinte: "só ao chegar a Dante é que encontramos um leigo escrevendo com pleno conhecimento da filosofia eclesiástica de sua época". p.:VIII.

[12] É no *Paraíso*, Canto XI, onde Dante elogia e narra, através de São Tomás de Aquino, a vida de São Francisco de Assis. Estranhamente, como assinala Auerbach, não acontece na *Comédia* um encontro entre o Poeta e o Santo. Estranho porque as personagens do Poema são apresentadas pelo próprio Dante que as encontra nos lugares que lhes destinou a justiça divina. Com São Francisco é diferente: é Tomás de Aquino quem expõe sobre *o sol de Assis*

existência baseia-se, sobretudo, em dois fatos decisivos da vida do Santo, aqui já assinalados: a *conversão* e a *reconstrução*, as quais o levarão a suas bodas com a pobreza. A *conversão*, que aponta para a reforma interior, revisão de pecados e erros, e de determinados valores humanos, a exemplo dos que o jovem Francisco negou e repudiou para declarar-se *servo de Deus* e praticar uma vida tão orientada pelo mandamento do Salvador que há os que o identificam como o Imitador de Cristo a exemplo de Chesterton (2004, 121): *o aspecto mais elevado da vida de São Francisco pode ser chamado de a Imitação de Cristo* e de Auerbach (1997, 77) para quem *na condição de segundo marido da Pobreza, ele é o sucessor ou imitador de* Cristo. Talvez o resultado mais pessoal e revolucionário desta conversão esteja nos conteúdos de uma *reconstrução* que conseguiu edificar uma igreja cuja pedra basilar é, genuinamente, constituída (ou construída) pelo princípio maior da filosofia e da teologia cristã: o altruísmo – como prova de supremo amor.

Esta admiração do Poeta colaborou para a significativa ligação de seu nome ao simbolismo, ao carisma franciscano. Além da interpretação de Alois Dempf, há outros exemplos: Étienne Gilson, in: *La filosofia de San Buenaventura*, Buenos Aires. Ediciones Desclée, 1948, p. 435, argumenta, e apresenta um quadro demonstrativo, que a conclusão da *Comédia* é inspirada no *Itinerarium mentis in Deum*, de São Boaventura;[13] na tradução anotada de José Pedro Xavier Pinheiro,

ao Poeta. (O mesmo ocorre com São Domingos; é São Boaventura quem fala ao Poeta sobre o Dominicano.) Auerbach esclarece por que o Poeta preferiu escrever uma *Vita* do Santo a descrever um encontro entre eles. Sua explicação argumenta que Francisco de Assis estava desde muito tempo na consciência de todos os seus contemporâneos. Com efeito, trata-se de um caso bem diferente de outras personagens menos conhecidas ou mais discutidas presentes na *Comédia*. Dante enfrentou aqui um tema formado por um modelo claramente delineado e sua tarefa era apresentá-lo de modo a abarcar o significado de São Francisco em sua máxima amplitude: a personalidade do Santo tinha de ser preservada e sua realidade pessoal subordinada à sua missão. Por esta razão, *Dante não descreveu um encontro no qual o Santo pudesse revelar-se ou expressar-se de modo íntimo; em vez disso, escreve uma* Vita, *a vida de um Santo. Dante não podia exprimir como opinião própria a grande importância que atribuía à atividade dos dois fundadores das ordens mendicantes. Irá apresentá-la através de dois grandes doutores da Igreja, Tomás e Boaventura, ambos produtos dessas ordens*. In: *Figura*. p.: 65, 76-77. Cf. ref. Bib..

[13] O conteúdo do *Itinerarium* é a peregrinação humana para Deus. No final do *Prólogo*, escreve o Franciscano: "proponho, pois, as dispeculações seguintes (são sete: *Degraus da ascensão para Deus e dispeculação de Deus pelos seus vestígios no universo; Dispeculação de Deus nos seus vestígios no mundo da sensação; Dispeculação de Deus pela sua imagem impressa nas potências naturais; Dispeculação de Deus na sua imagem renovada pelos dons sobrenaturais; Dispeculação da unicidade divina pelo seu primeiro nome que é a existência; Dispeculação da Santíssima Trindade no seu nome que é o Bem; Êxtase mental e místico em que se dá descanso ao entendimento e pelo êxtase o amor se transfere totalmente para Deus*) aos que a graça divina preparou, e são humildes e piedosos, contritos e devotos,

Prefácio de Raul de Polillo, W. M. Jackson Inc. Editores, São Paulo, 1952, lê-se o seguinte: *era meia-noite e plenilúnio quando Dante se achou na* Selva Selvaggia, *trajando o hábito, o cordão e as sandálias da Ordem de São Francisco* [...]; Pierre Jan Van der Ouderra (1841-1915) pintou *Dante exilado em mosteiro franciscano*; G. K. Chesterton, op.cit. p.: 74, diz que *dispensando as pompas pontifícias, o grande Dante foi para o túmulo com elas* (as vestes franciscanas, e na qualidade de *terceiro* da Ordem); em seu estudo sobre Dante, Cristiano Martins, op.cit. p.: 96, informa que o Poeta foi sepultado no cemitério da Ordem de Assis, junto à Igreja de São Pedro Maior. Acerca da formação acadêmica do Poeta, Martins, no mesmo estudo, p.:33, informa que seus estudos primários foram realizados com os franciscanos do Convento de Santa Cruz: *aí sem dúvida o menino Dante Alighieri, iniciando-se no aprendizado da leitura e da escrita e dos rudimentos da aritmética, principiava a ter pouco a pouco seu fecundo espírito e sua poderosa inteligência despertados para as graças da poesia, os mistérios da ciência e os apelos da fé*. A estrutura político-ideológica da *Comédia* é produto do *trajeto antropológico* (e das visões de mundo e de um código ético-moral formados desse trajeto) pontilhado, sobremaneira, pelo credo católico-tomista de seu Autor. É neste sentido que Dante Alighieri defende em todo o seu sacro Poema: *Desta arte, descrevendo o Paraíso/ Saltar deve este meu santo poema/ Como em caminho às vezes é preciso* – Paraíso, XXIII, 61-63; *Se este sacro poema houver podido* [...] – Paraíso, XXV, 1, que só através da razão e da fé , as quais entendemos tomistas, é possível chegar ao

ungidos com [óleo de alegria], e amantes da sabedoria divina, em cujo desejo se inflamam, e que pretendem dar-se a enaltecer, a admirar, e também a saborear a Deus. Advirto, porém, de pouco ou nada valer o espelho, que se apresenta de fora, se o espelho da nossa mente não estiver terso e polido. Por conseguinte, homem de Deus, exercita-te primeiro na dor pungente da consciência, antes de elevares os olhos para os reflexos da sabedoria, que brilham nos seus espelhos, não suceda que pela mesma dispeculação desses reflexos, caias em mais grave fosso de trevas". (*Itinerário da mente para Deus*. Introdução, tradução e notas de António Soares Pinheiro, S.J. 3. ed. Braga: Fundação Cupertino de Miranda, 1986. p.56-57.) Nota do tradutor acerca da palavra dispeculação: [...] "dispeculação. A palavra speculatio, aqui e ao longo do livro traduzida por dispeculação, emprega-a S. Boav. no título de todos os capítulos do *Itinerário*, a exceção do último, por neste já não ter lugar. Vai também a usando, ou o verbo correspondente, através do livro. Mais do que preferido, o vocábulo era para ele técnico e quase sagrado. Inspirava-se num texto de S. Paulo, em que se afirma ser o conhecimento de Deus, a que o homem pode chegar pela razão, muito imperfeito e inadequado, comparável ao conhecimento indirecto que se tem dum objecto, pela imagem indistinta que dele se reflete num espelho – in speculo. Cfr. *Coríntios* 13, 12. Daí o relevo que dá S. Boav. `a metáfora do espelho, e o uso insistente de *speculatio*, vocábulo derivado de *speculum*. O termo português correspondente – especulação – não tem no uso corrente o sentido primitivo de *observar, investigar*. Para directamente exprimir este idéia, que é a de *speculatio*, e manter a relação com *espelho*, adoptou-se o composto – *dispeculação*", [sic] p.54.

Paraíso. Se bem que para o Poeta as experiências vividas pelo ser humano nos são igualmente importantes. Lembremo-nos de Virgílio, *Inferno*, Canto XXVIII, 49-51, quando esclarece quem é Dante: – *"Não é morto; sentença o não condena"/ Torna o Mestre – "não vem por seu castigo,/ Mas, para ter experiência plena.* Somadas a *experiência plena*, a *razão* e a *fé* temos a materialidade e a transcendentalidade da *Comédia* a qual versando sobre a realidade terrena, versa sobre a realidade divina.[14]

Produto da lição mais importante do venerável *Mestre dos que sabem*, título que a Idade Média deu a Aristóteles, sobre o seu venerável Discípulo de Florença.

3 EPÍLOGO

As palavras de Dante que servem de epígrafe a este estudo patenteiam sua consciência acerca da *tradição* do conhecimento como herança para todos os que *são inclinados a amar a verdade*. Parodiando

[14] Pe. Marie-Domenique Philippe ensina que a experiência é o ponto de partida da toda a filosofia aristotélica. Aristóteles é o filósofo da experiência tanto no domínio humano quanto no domínio especulativo. No entanto, como adverte Pe. Marie-Domenique, a filosofia do Estagirita não fica neste nível porque a experiência é tão-somente seu *ponto de partida* [grifo do autor da citação]. Neste sentido, ela é fonte de admiração, como Aristóteles o sublinha, e a própria admiração está na origem da interrogação. Com efeito, *experiência e interrogação são inseparáveis como o verdadeiro ponto de partida da filosofia. Graças à interrogação, a inteligência pode empenhar-se mais profundamente na procura da verdade, ultrapassando a experiência. A interrogação permite descobrir, através da realidade experimentada e nela, algo de novo que somente a inteligência no seu apetite de verdade pode captar: os princípios próprios.* [...] *As interrogações são diversas: Aristóteles soube precisá-las e servir-se delas na pesquisa propriamente filosófica, o que lhe permite pôr em luz o caráter próprio de cada uma das quatro causas. Interrogando "o que é?", a inteligência descobre a forma; interrogando "de quê?, descobre a matéria; interrogando "de onde"?, descobre a origem, a causa eficiente; interrogando "em vista de que"?, descobre o fim. E, por vezes, Aristóteles não hesita em acrescentar, em relação a certas realidades experimentadas, a pergunta "sob qual modelo"?, que permite captar o modelo, a causa exemplar (o paradigma).* No contexto desta lição, atente-se para o que Pe. Marie-Domenique adverte na Introdução do seu livro: [...] *compreendemos aqui o que pode haver de verdadeiro na famosa pintura de Rafael: Platão aponta para o céu, Aristóteles mostra a terra... Mas, se olharmos o conjunto da obra de Aristóteles, perceberemos imediatamente o que tal representação tem de caricatural. Platão, com efeito, contempla primeiro e imediatamente o mundo das formas: tudo é apreendido na sua luz. Quanto a Aristóteles, considera primeiro e imediatamente o universo físico, o que nos envolve – e retorna a ele constantemente: esse universo é que normalmente deve dar ao filósofo uma via de acesso às realidades separadas, não físicas; somente esse universo pode fazê-lo. Mas o filósofo deve ultrapassar o mundo físico para contemplar Deus, o Ato Puro, quanto pode. Graças a seu realismo, Aristóteles, "filósofo da terra", será ainda mais profundamente o filósofo da inteligência separada, o filósofo do divino.*(*Introdução à filosofia de Aristóteles*. São Paulo: Paulus, 2002. p.: 271-272; 25.)

as palavras de T. S. Eliot, que também estão na epígrafe, talvez seja essa herança defendida pelo Poeta florentino que faça a histórica experiência com a Arte (a Poesia) ser a *experiência* de um momento e de uma vida que se constitui em nosso conhecimento mais intenso (e histórico) dos outros seres humanos. É neste sentido que não apenas entre os verdadeiros artistas como também entre os seres humanos de qualquer época e de qualquer lugar existe *uma comunhão inconsciente* que os fazem recriar e universalizar sua história sociocultural, sem retirar-lhes, naturalmente, as antropologias mais emblemáticas de suas *aldeias*.

A prática do diálogo com a *tradição* e a *experiência* é uma confirmação do que Durand postula acerca do *trajeto antropológico*, ou seja, a troca ininterrupta ao nível do imaginário entre pulsões subjetivas assimiladoras e as intimações objetivas que se originam do meio cósmico e social.

Ao instituir uma *troca ininterrupta* de conhecimento através de um amplo e profundo diálogo com a tradição ocidental e com o seu tempo – cumprindo neste sentido a grande aspiração do escolasticismo de elaborar uma síntese do saber (esta síntese é bastante evidente na *Comédia*, o que lhe dá características de uma *Suma* de Poesia) – Dante Alighieri se realiza na História como *poeta do mundo secular* porque inscreve sobre o tempo as suas utopias por cujos conteúdo/forma sempre há um leitor, um ser humano interessado.

Utopias que nos aproximam, que fundam entre nós um diálogo recíproco, fazendo-nos mais semelhantes porque nos conduzem a um conhecimento mais vivo de nós próprios e do outro. Que nos humanizam pelas vias da razão, da fé e do Amor, *que move Sol e estrelas*.

BIBLIOGRAFIA

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins, 1997.

PIAGET, Jean. *Biologia e conhecimento:* ensaio sobre as relações entre as regulações orgânicas e os processos cognoscitivos. Petrópolis: Vozes, 1993.

Id. ib.

DURAND, Gilbert. Op. cit.

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

CURTIUS, Ernst R. *Literatura européia e idade média latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

AERBACH. Erich. Ibid.

_____. _____.

ALIGHIERI, Dante. *Epístolas*. São Paulo: Editora das Américas, [19..]. Vol. X.

AUERBACH, Eric. Ibid.

CURTIUS, Ernst R. Op. cit.

ELIOT, T. S. *Ensaios*. São Paulo: Art Editora, 1989.

MARTINS, Cristiano. A vida atribulada de Dante Alighieri. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução, introdução e notas de Cristiano Martins. 6. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991. Vol. I.

FRANCO JUNIOR, Hilário. *Dante: o poeta do absoluto*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CURTIUS, Ernst R. Op. cit.

OZANAN, Antonio Frederico. *Los poetas franciscanos en Italia en el siglo XIII*. Buenos Aires: Espasa, 1948.

FRANCO JUNIOR, Hilário. Op. cit.

ALIGHIERI, Dante. *Vida nova*. São Paulo: Martin Claret. 2003.

CURTIUS, Ernst R. Op. cit.

DEMPF, Alois. *Ética de la edad média*. Madrid. Editorial Gredos, 1958.

NICOLAS, Marie-Joseph. Introdução à Suma Teológica. AQUINO, Tomás de. *Suma teológica:* teologia-Deus-Trindade. São Paulo: Loyola, 2001. v. 1 – parte I – questões 1-43.

RUSSEL, Bertrand. *História da filosofia ocidental*: filosofia católica. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

ALIGHIERI, Dante. *O banquete*. Obras completas. Tradução: Pe. Vicente Pedroso. São Paulo: Editora da Américas, [19..] Vol. X.

_____. *Da monarquia*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

AUERBACH, Erich. Ibid.

DEMPF, Alois. Op. cit.

_____. Ib.

CHESTERTON, G. K. *São Francisco de Assis*; *São Tomás de Aquino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. Tradução de Jorge Wanderley. 2. ed. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Divina comédia*. Tradução de Joaquim Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. *A divina comédia*. Tradução de Vasco Graça Moura. 1. ed. São Paulo: Lanmark, 2005.

_____. *A divina comédia*. Tradução, introdução, notas de Ronald C. Prates. 1. ed. Brasília: Thesaurus Editora, 2005.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BONNELL, Robert. *Dante, o grande iniciado*: uma mensagem para os tempos futuros. São Paulo: Madras, 2005.

DE SANCTIS, Francesco. *Las grandes figuras poéticas da la Divina Comedia*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1945.

DUBY, Georges (Org.). *História da vida privada, 2: da Europa feudal à Renascença*.São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

GILLET, Louis. *Dante*. Buenos Aires: Editorial Cronos, 1946.

KOSER, Frei Constantino. *O pensamento franciscano*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

LE GOFF, Jacques. *Em busca da idade média*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2005.

_____. *Os intelectuais na idade média*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

NICOLAS, Marie-Joseph. Introdução à Suma teológica. AQUINO, Tomás de. *Suma teológica*: teologia-Deus-trindade. São Paulo: Loyola, 2001. Vol. 1.

RICCI, Ângelo. Dante Alighieri. *Estudos*. [S.l.: s.n.], 1965.