

TRADUÇÃO

TRANSFIGURAÇÃO E METAMORFOSE NO *PARAÍSO* DANTESCO

JEFFREY SCHNAPP¹

Tradução de Maria Teresa Arrigoni e Silvana de Gaspari

Universidade Federal de Santa Catarina

teresa@clicdata.com.br

silvanadegaspari@gmail.com

Embara o meu tema trate do privilégio que Dante concede a um episódio bíblico, em particular, na poética da última parte da *Commedia*, tomo como ponto de partida os cantos conclusivos do *Purgatório*, em que a *Bíblia* aparece pela primeira vez como centro e circunferência do projeto literário do poeta. Refiro-me, naturalmente, àquela cena que se desenrola no paraíso terrestre em que o texto bíblico por inteiro, do primeiro ao último livro, desfila diante dos olhos do protagonista. Transitando de leste a oeste pelo lugar de origem do homem, suspensa naquele instante incomensurável que separa o clarão de um relâmpago do trovão que o acompanha, essa procissão foi claramente retomada de algumas passagens do *Apocalipse* de João, e pareceria assim infringir os limites absolutos da temporalidade bíblica: ligando *protos* a *eschatos*, Alfa a Ômega, o *Gênesis* ao *Apocalipse*.

Essa coincidência do Alfa e do Ômega da *Bíblia* é enfatizada na conclusão do *Purgatório*, não tanto para sugerir que, na sua visão paradisíaca, Dante nos levará de algum modo além dos confins do texto bíblico, mas, digamos, para insistir na ação unificadora da letra central do alfabeto da história, ou seja, o *quem* de Cristo e de sua cruz. Presente no Éden, na figura do grifo e de seu jugo, e também no triunfo de Beatriz, essa letra funciona como um signo duplo: por um lado, como signo de 'identidade' enquanto representa a unidade e a completude da revelação cristã, exposta no novo e definitivo testamento; por outro, como signo da 'diferença' enquanto o único e absoluto privilégio do testamento cristão relega todos os outros livros – de autores tanto judeus quanto pagãos – às margens do logos. No melhor dos casos, esses últimos podem encontrar a própria promessa profética atendida no *Novo Testamento*; no pior deles, ao contrário, podem encontrar-se cheios de promessas vãs.

Inserida no poema dantesco através da procissão do canto XXIX do *Purgatório*, a *Bíblia* se impõe como modelo fundamental e autoridade literária. Desse modo, destitui

¹ SCHNAPP, Jeffrey T. "Trasfigurazione e metamorfosi nel *Paradiso* dantesco". In: *Dante e la Bibbia*. Florença, Olschki Editore, 1988, p. 273-292.

todos os guias anteriores e as autoridades do poema sacro e inaugura um novo espaço poético. Isso ocorre já que sua chegada marca uma mudança decisiva no intertexto bíblico da *Comédia*. O modelo 'horizontal' do *Êxodo*, que havia prevalecido no *Inferno* e no *Purgatório*, é substituído a partir desse momento por modelos 'verticais' místico-contemplativos, como a Transfiguração de Cristo e o êxtase místico do apóstolo Paulo, na segunda epístola aos Coríntios. Essa transição de modelos do antigo Testamento aos do Novo é também índice de um importante corolário literário: o desaparecimento de Virgílio. Virgílio, autor do livro do Êxodo dos Troianos, permanece na soleira do paraíso, quase como um Moisés pagão, olhando a terra prometida e, todavia, incapaz de alcançá-la. Daquela trágica margem, tão próxima e, no entanto, tão distante, ele fixa a procissão da Bíblia na qual a promessa profética da *Eneida* está cumprida e superada. Essa visão, ao invés de enchê-lo de admiração, como faz o futuro poeta do Paraíso, causa-lhe estupor: “De admiração repleto volto o olhar/ para Virgílio e noto seu espanto/ não menor do que meu assombro, a par.”² (*Purgatório*, XXIX, v. 55-57)

O objeto deste ensaio é o impacto da dupla sucessão que acabei de descrever sobre a poética do *Paraíso*. O que desejo pesquisar é o papel do episódio evangélico da Transfiguração ou *metamorfose*, na última parte da *Comédia* e, em particular, a sua relação com a tipologia do *rapto* paulino, a sua presença nas outras obras de Dante, e a sua função dentro do programa poético e teológico do *Paraíso*. Em segundo lugar, desejo investigar uma importante consequência do desaparecimento de Virgílio no canto XXX do *Purgatório*, ou seja, o modo pelo qual a passagem de uma tipologia do êxodo a uma de transfiguração e *transumanação* marca também uma transição paralela do texto de Virgílio para o de Ovídio. Dentre todos os poetas clássicos cujas vozes tornam a ecoar na última parte da *Comédia*, a de Ovídio é a que se ouve com mais frequência. De qualquer modo, não aquele Ovídio cuja poesia está reduzida ao silêncio no canto XXV do *Inferno*³, mas sim um Ovídio revisitado e corrigido pela perspectiva da exemplar *metamorfose* de Cristo.

Interrompida nos três evangelhos sinóticos entre a primeira e a segunda predição da crucificação de Cristo, a história da Transfiguração ou 'metamorfose' deriva seu nome de um episódio ocorrido ao longo da estrada para Jerusalém. No topo de uma alta montanha – em geral considerada como sendo o Monte Tabor – diante dos apóstolos Pedro, Tiago e João, Jesus apareceu repentinamente transformado em glória, prefigurando a sua ascensão e a condição das almas ressuscitadas no final dos tempos: “E ali foi transfigurado diante deles. O seu rosto resplandeceu como o sol e as suas

² Tradução de Henriqueta Lisboa, em *Poesia Traduzida*, Editora UFMG, 2001, p. 169. Em italiano no texto: “*lo mi rivolsi d’ammirazion pieno/ al buon Virgilio, Ed esso mi rispuose/ con vista carca di stupor non meno*”.

³ Trata-se do canto em que Dante e Virgílio se deparam com as metamorfoses do fosso dos ladrões, no oitavo círculo do Inferno. (N.T.)

vestes tornaram-se alvas como a luz.” [Mt. 17:2]⁴

Ao lado de Cristo transfigurado, manifestam-se as não menos resplandecentes figuras de Moisés e Elias, que aparecem e logo em seguida desaparecem, elucidando, dessa forma, o cumprimento em Cristo da lei e profecia veterotestamentária. Essa era ao menos a comum interpretação dos padres da Igreja. Desse modo, embora passageira, sua aparição é de notável importância pelo modo como a metamorfose solar de Jesus confirma que ele é realmente o apocalítico 'Sol da Justiça', profetizado no livro de Malaquias (4:2). A presença de Moisés e Elias confirma a sua identidade de Messias escatológico. Pedro já havia anunciado isso quando, em um momento de intuito profético, havia proclamado: “Tu és o Cristo, o filho do Deus vivo”; a que Cristo havia respondido: “Bem aventurado és tu, Simão, filho de Jonas, porque não foi carne ou sangue que te revelaram isso, e sim o meu Pai que está nos céus.” [Mt. 16:16-17]⁵.

Jesus, Moisés e Elias estão empenhados em um colóquio cujo conteúdo, revelado somente no evangelho de Lucas, é o êxodo de Jesus; “falavam de sua partida que iria se consumir em Jerusalém” [9:31]⁶. Após a ascensão de Moisés e Elias, o episódio alcança um segundo momento de tensão máxima quando uma nuvem luminosa desce sobre Pedro, Tiago e João – os quais são descritos em Lucas em um primeiro momento como “*aggravati di sonno*”, pesados de sono [9:32], e, em seguida, como “*svegli*”, ao despertarem [9:32]. De dentro dessa nuvem, escuta-se a voz do Pai repetir a frase que havia pronunciado no momento do batismo de Cristo, “Este é o meu filho amado, em quem me comprazo” [Mat. 3:17]⁷, mas com o acréscimo da ordem “*ascoltatelo*”, ouvi-o [Mat. 17:5]. Vencidos pelo medo, os apóstolos caem prostrados. Todavia, são imediatamente confortados por Cristo, que diz a eles para se levantarem e superarem o temor que sentem: “Levantai-vos e não tenhais medo” [Mt. 17:7], e para não mencionarem o episódio acontecido depois da descida do topo do monte – pelo menos até após a crucificação: “Não conteis a ninguém essa visão, até que o Filho do Homem ressuscite dos mortos” [Mt. 17:9]). A passagem se conclui com a descida deles e com a ulterior afirmação de Cristo de que Elias (na aparência de João Batista) já havia chegado: uma posterior confirmação de que todas as profecias messiânicas se haviam tornado verdadeiras no tempo de seu advento, e que o momento então estava maduro para a presença final.

A conjunção insolitamente densa da tensão entre a discrição e a proclamação, a promessa e sua realização, o sacrifício presente e o iminente futuro apocalíptico – para

⁴ “*E fu trasfigurato in loro presenza, e la sua faccia risplendè come il sole, e i suoi vestimenti divenner candidi come la neve*”. A tradução que será utilizada ao longo do texto é de *A Bíblia de Jerusalém*, nova edição, revista, 7ª impressão de julho de 1995.

⁵ “*Tu sei il Cristo, il Figlio del Dio vivente*” (...) “*la carne e il sangue non ti hanno rivelato questo, ma il Padre mio che è nei cieli*”.

⁶ “*e parlavano della fine di esso, la quale egli dovea compiere in Gerusalemme*”

⁷ “*Questo è il mio figlio diletto, nel quale mi sono compiaciuto*”

não mencionar a presença imponente dos glorificados Moisés, Elias e Cristo – ... tudo isso identifica o episódio da Transfiguração como um dos momentos centrais da narrativa evangélica. Contudo, se essa sua centralidade na estrutura dos evangelhos está bastante evidente, a importância da Transfiguração em relação ao resto do Novo Testamento e da literatura paleocristã pode parecer menos óbvia. A Transfiguração, portanto, está presente em todo lugar, desde a cristologia do evangelho de João e das escrituras apócrifas até as discussões sobre a metamorfose e sobre a luz nas epístolas de Paulo, até a teologia de Clemente, Orígenes e da escola alexandrina como um todo⁸. Do momento em que a narrativa evangélica coloca em relevo a confirmação da dúplici natureza de Jesus, a sua identidade messiânica e a sua filiação em Deus, ela foi utilizada com fins polêmicos pelos primeiros padres gregos e latinos para contrastar certas cristologias heterodoxas, como a subordinação do Filho ao Pai proposta pelos arianos. Consequentemente, a Transfiguração teve um papel significativo na formulação do credo trinitário que foi o principal fruto do histórico Concílio de Niceia.

Igualmente importante para a exegese sucessiva foi a sua polêmica utilização, desta vez em oposição às *“artificiose favole”*, às artificiosas fábulas dos Gnósticos, na segunda epístola de Pedro (1:16-21), onde é trazida como prova da exatidão de todos os vaticínios escriturais e está conectada à visão profética:

Com efeito, não foi seguindo fábulas sutis, mas por termos sido testemunhas oculares da sua majestade, que vos demos a conhecer o poder e a Vinda de nosso Senhor Jesus Cristo. Pois ele recebeu de Deus Pai honra e glória, quando uma voz vinda da sua Glória lhe disse: “Este é o meu Filho amado, em quem me comprazo”. Esta voz, nós a ouvimos quando lhe foi dirigida do céu, ao estarmos com ele no monte santo. Temos, também, por mais firme a palavra dos profetas, à qual fazeis bem em recorrer como a uma luz que brilha em lugar escuro, até que raie o dia e surja a estrela d'alva em nossos corações. Antes de mais nada, sabeis isto: que nenhuma profecia da Escritura resulta de uma interpretação particular, pois que a profecia jamais veio por vontade humana, mas homens, impelidos pelo Espírito Santo, falaram da parte de Deus.⁹

Esta passagem, tão rica de ecos dantescos, estende a clara autorização do Pai da palavra profética do Filho para a das testemunhas de Cristo, ou seja, a seus mártires. Enfatizando a participação de cada cristão à paradigmática transformação de Cristo, o texto citado abre caminho para aquilo que, no século XII, através de Jerônimo,

⁸ Os tratados mais importantes sobre a Transfiguração na tradição patrística oriental são os de Orígenes, João Crisóstomo, Pseudo-Dionísio e João de Damasco.

⁹ *“Conciossiaché non vi abbiamo data a conoscer la potenza, e l'avvenimento del Signor nostro Gesù Cristo, andando dietro a favole artificiosamente composte; ma essendo stati spettatori della maestà d'esso. Perciocché egli ricevette da Dio Padre onore e gloria, essedogli recata una cotal você dalla magnífica gloria: Questo è il mio Figlio diletto, nel quale io mi sono compiaciuto. E noi udimmo questa você recata dal cielo, essendo con lui sul monte santo. Noi abbiamo ancora la parola profética più ferma, alla quale fate bene di attendere, come ad una lâmpada rilucente in un luogo scuro, finché schiarisca il giorno, e che la stella mattutina sorga nei cuori vostri.”*

Agostinho, João de Damasco, Pseudo Dionísio, Leão o Grande, Beda e outros, se torna a sistemática interpretação mística de Riccardo di San Vittore, um dos principais *auctores* de Dante na última parte da *Divina Comédia*¹⁰. Riccardo opõe a túnica inconsútil e sobrenatural de Cristo transfigurado ao traje roto da *Philosophia* terrestre, a sua gnose celestial à sua doutrina terrestre, a realidade escatológica do corpo glorificado à imediata realidade da cruz, e a ascese do *mystes* cristão no mistério da trindade à razão humana prostrada.

Que Dante tivesse interpretado a Transfiguração como um paradigma místico-contemplativo desse tipo o sabemos pela epístola a Can Grande della Scala, na qual não somente alude explicitamente ao *Beniamino* de Riccardo, como cita também uma passagem do décimo sétimo capítulo do evangelho de Mateus em defesa da marginalidade cognitiva do êxtase místico de Paulo¹¹:

Eis, depois que o intelecto havia sobrepujado a razão humana com a ascensão, não recordava o que havia acontecido fora de si. E isso nos foi comunicado em Mateus, no ponto em que os três discípulos caíram ao chão, não referindo nada depois, como tendo perdido a memória.

Esta interpretação – e trata-se realmente de uma interpretação porque o particular do silêncio e do êxtase dos apóstolos só pode ser extrapolado da passagem evangélica – denota a influência de Riccardo, segundo o qual a queda dos apóstolos indica a perda sucessiva das faculdades humanas dos sentidos, da memória e do intelecto: “E, então, antes os sentidos corpóreos, depois a memória das coisas exteriores e, por fim, a razão humana são interrompidos, quando a mente é raptada fora de si mesma para os eventos celestes” (*Benjamin Minor*, 82).

É claro que essa mesma “retórica do inefável” se difunde ao longo de todo o *Paraíso*, desde seu início, em que se afirma a incapacidade da memória humana de seguir nosso intelecto na sua exaltação, até seus versos conclusivos nos quais a mente de Dante é atingida pelo último fulgor do poema, deixando “*l’alta fantasia*”, a mais elevada fantasia, sem “*possa*”, sem força (*Paraíso*, XXXIII, 142). Essa retórica nos recorda que, no espaço poético do *Paraíso*, cada figuração é apropriada e conciliadora, ou seja, que cada signo paradisíaco, para tornar-se inteligível, deve adaptar-se às nossas faculdades, como faz a Escritura quando “empresta pé e mão/ a Deus, mas de outro

¹⁰ Do momento em que na igreja ocidental a festa litúrgica da Transfiguração só foi reconhecida oficialmente em 1475, a tradição exegética é, em geral, menos rica do que a oriental. Não obstante, a Transfiguração serviu de importante ponto de apoio nos debates sobre a metafísica da luz e na tradição místico-contemplativa.

¹¹ “*Ecco, dopo che l’intelletto aveva sorpassato la ragione umana con l’ascensione, non ricordava che cosa fosse avvenuto fuor di sé. E questo ci è stato comunicato in Matteo, laddove i ter discepoli caddero bocconi, non riferendo poi nulla, come immemori.*” (Citação da Epístola escrita por Dante a Can Grande della Scala)

modo o compreende” (*Paraíso*, IV, 45)¹². O problema está definido em outro lugar, como sendo da transumanção que “*significar per verba/ non si poria (Inferno, I, 70)*, ou seja, explicar em palavras não se poderia, recorrendo-se a representações exemplares como as que se encontram nas Sagradas Escrituras e em alguns escritos pagãos, como as *Metamorfoses* de Ovídio. Apesar disso, essa estrutura de acomodação e condescendência está sempre a ponto de desfazer-se, como no canto XXIII em que, diante do problema da representação do sorriso de Beatriz (no qual se espelha a fulgurante imagem de Cristo transfigurado), o poeta encontra o caminho de sua imaginação impedido: “E, pois, ao figurar o Paraíso,/ convém realize um salto agora o poema,/ na via interrompida de improvisto” (*Paraíso*, XXIII, 61-63).¹³

Mas não é só na 'retórica do inefável' do Paraíso que se pode perceber a presença da Transfiguração, porque a sua importância no esquema geral da última parte da *Comédia* está fortemente colocada em relevo nos cantos dos céus de Marte e das Estrelas Fixas. Esses cantos estão inter-relacionados, ao menos do ponto de vista cosmológico, já que no céu das Estrelas Fixas encontra-se a Galáxia ou Via Láctea, a estrutura à qual Dante compara a cruz celestial do céu de Marte. Como demonstrei no meu recente volume, *La trasfigurazione della storia al centro del 'Paradiso' di Dante* [Princeton University Press, 1986. A transfiguração da história ao centro do *Paraíso* de Dante], os cantos de Cacciaguida fornecem uma série particularmente densa de referências à Transfiguração e à teologia cristã da metamorfose. Da invocação no canto XIV da cruz como um Eliòs, ou sol que “*lampeggia Cristo*”, lampeja Cristo (*Paraíso*, XIV, 105), à frase sucessiva “*chi prende sua croce e segue Cristo*”, quem toma a sua cruz e segue Cristo (*Paraíso*, XIV, 106), que cita uma passagem do evangelho de Mateus, e ao subsequente dirigir-se de Cacciaguida a Dante como “Ó tu que longamente e com ardor/ eu esperava”¹⁴, que em troca ecoa as palavras do Pai “*Este é o meu Filho amado, em quem me comprazo, ouvi-o!*” (Mt. 17:5), às profecias do canto XVII, que dizem respeito ao êxodo cristo-mimético do poeta, e, por fim, aos últimos tercetos do mesmo canto em que a palavra profética de Dante é investida de plenos poderes ... o relato da Transfiguração é o texto bíblico que confirma a ação dos cantos do céu de Marte. Em especial, o que confirma é a insistência de Cacciaguida na centralidade da cruz na vida de cada homem. Somente tomando a própria cruz, afirma Cacciaguida, podemos transformar o trágico *iter durum* da história em uma comédia eterna. Em outras palavras, traduzindo essa mensagem em termos adequados ao dilema de seu tataraneto: o cumprimento da ação salvífica de sua *Comédia* só será possível com o enfrentar sem medo ou hesitação à vocação poético-profética e à inexorável realidade

¹² “*piedi e mano/attribuisce a Dio e altro intende*” (A tradução destes e dos demais versos do *Paraíso* citados em italiano nas notas é da autoria de Cristiano Martins).

¹³ “*così, figurando il paradiso, / conviene saltar lo sacro poema, / come chi trova suo cammino*”.

¹⁴ “*O fronda mia in che io compiaccemmi*” (*Paraíso*, XV, 88-89). Trata-se do espírito do trisavô de Dante. (N.T.)

de seu exílio.

Outra importante série de alusões à Transfiguração acontece nos cantos do céu das Estrelas Fixas, no contexto da primeira fugaz aparição de Jesus:

eu vi, sobre um milheiro de luzernas,
um Sol que juntamente as acendia,
como o da terra às amplidões supernas;
e tanto em tudo em torno refulgia
aquele intenso e súbito esplendor,
que meu olhar sustê-lo não podia. (*Paraíso*, XXIII, 28-33)¹⁵

Que Cristo triunfe aqui como um sol que ilumina e acende toda inteira a galáxia de almas, faz lembrar claramente o triunfo de Beatriz no canto XXX do *Purgatório*, imaginado também como o surgir de um apocalíptico Sol da Justiça. Porém, a ênfase na luminosa substância corpórea de Cristo, na sequência definido “*la sapienza e la possanza/ ch'apri le strade tra il cielo e la terra*”, a sabedoria e a potência, que abriu os caminhos entre o céu e a terra (*Paraíso*, XXIII, 37-38), não pode deixar de rememorar a Transfiguração enquanto o seu efeito sobre o poeta é precisamente o mesmo êxtase experimentado por Pedro, Tiago e João, segundo a epístola a Can Grande:

Como a flama que acesa e dilatada
não pode mais na nuvem se ocultar,
e tomba ao solo em vez de ser alçada,
a minha mente, ante o que vi chegar,
refugiou a si mesma àquele instante;
e o que passei não logro recordar.
(...)
Eu me encontrava como quem, à frente,
de estranho sonho presto e despertado,
luta por recompô-lo em sua mente, (*Paraíso*, XXIII, 40-51)¹⁶

O êxtase do protagonista é, conseqüentemente, não “para cima”, mas “para baixo”, um cair ao chão similar àquele dos apóstolos que “*caddero bocconi*”, “caíram com o rosto no chão” (Mt., 17:6). É, de fato, ainda mais sugestivo em suas implicações porque alude a um movimento contra as leis da natureza. Bem como o fogo que sob a forma de relâmpago é lançado para baixo das nuvens – sua natureza é a de subir – assim o corpo se eleva em uma visão da natureza transfigurada de Cristo, e ele mesmo se

¹⁵ “*vid'io sopra migliaia di lucerne/ un sol che tutte quante l'accendea,/ come fa 'l nostro le viste superne;/ e per la viva luce trasparea/ la lucente sustanza tanto chiara/ nel viso mio, che non la sostenea.*”

¹⁶ “*Come fuoco di nube si diserra/ per dilatarsi sì che non vi cape,/ e fuor di sua natura in giù s'atterra,/ la mente mia così, tra quelle dape/ fatta più grande, di sé stessa uscìo,/ e che si fesse rimembrar no sape. / (...)/ lo era come quei che si risente/ di visione oblitera e s'ingegna/ indarno di ridurlasi a la mente.*”

transforma “*fuor di sua natura*”¹⁷. E como o estático esquecimento dos apóstolos, descritos na epístola para Can Grande como “*quasi oblit*”, quase esquecidos, a condição do protagonista é “*come... oblita*”, sendo *oblito*, tanto um evidente latinismo, quanto um *hápax* na *Comédia*.

O fato que a repentina aparição e o desaparecimento de Cristo transfigurado no canto XXIII ceda o lugar nos três cantos sucessivos a um exame acerca das virtudes teológicas aplicado precisamente por Pedro, Tiago e João, coloca mais uma vez a Transfiguração no centro de nossa atenção, visto que, como nota Beatriz no canto XXV, a escolha desses três examinadores baseia-se na predileção que Jesus demonstrou em relação a eles; “*lesu ai tre fé più carezza*” (*Paraíso*, XXV, 33). Portanto, dos três episódios em que Jesus escolhe Pedro, Tiago e João por maior afeto (ou *chiarezza*, sabedoria, como trazem alguns manuscritos) – o horto de Jestsemani (Mt. 26:36-46), a ressurreição da filha de Jairo (Lucas 8:50-56), e a Transfiguração – somente este último é de grande significação para a narrativa evangélica e é o único em que se transmite uma gnose de caráter sobrenatural. Além disso, a escolha de Tiago como examinador de Dante acerca da esperança – um exame que culmina numa discussão a respeito de como a esperança esteja baseada sobre a promessa futura das “*bianche stole*”, as cândidas vestes, ou seja, os abençoados (*Paraíso*, XXV, 95) – pareceria particularmente difícil de se explicar, a menos que não seja levada em consideração a sua presença na Transfiguração.

Está claro, pois, que a Transfiguração serve de anel de junção na teoria da iluminação mística de Dante. De fato, eu ousaria sustentar que a Transfiguração é o principal modelo escritural ao longo dos primeiros vinte e oito cantos do *Paraíso* – os cantos dos céus visíveis – e que somente nos cantos de XXVIII a XXXIII – os cantos do invisível Primeiro Móvel e do Empíreo – pode-se dizer que começa a autêntica fase paulina da viagem do poeta. É somente nessa fase final e culminante do poema dantesco que o protagonista tem acesso àquela visão dos mistérios mais sublimes da fé cristã que se acreditava que o próprio Paulo tivesse recebido, ou seja, o olhar as fileiras angélicas, a Encarnação e a Santíssima Trindade.

Um esquema assim está em harmonia com a exegese medieval convencional segundo a qual a Transfiguração representa uma forma intermediária de visão mística, ou seja, um nível intermédio entre as visões oníricas e as iluminações características do *Purgatório* (que têm lugar no corpo e são presididas pela faculdade da imaginação), e a visão puramente intelectual exemplificada no êxtase de Paulo. Um contemporâneo de Dante assim se expressa em relação ao rapto de Paulo:

Deu-lhe Deus quase a maior graça que possa existir, ou seja, que estando nesta vida

¹⁷ A inversão de ‘cima’ e ‘baixo’ é bem interessante, do momento em que Beatriz se utiliza desse mesmo símile no início do *Paraíso* (I, 130-35) para exemplificar a propensão do homem a cair em pecado.

presente, o levou ao céu e ele viu Deus, a abençoada Trindade, [e] não se encontra dádiva tão singular. Grande dádiva tiveram os Apóstolos, que viram Cristo neste mundo, no entanto, maior a tiveram aqueles que o viram transfigurado no Monte Tabor, que provaram então a doçura do Paraíso. Mas isso foi a suprema graça, grande demais foi essa dádiva. (Sermão 21, 30 de junho de 1303, *Prediche del beato fra Giordano da Rivaldo*, p. 166-67)¹⁸

A tríplice subdivisão de Giordano, que se estende, desde a visão natural e carnal de Cristo vivenciada pelos apóstolos, até a visão de Pedro, Tiago e João no Monte Tabor, e, por fim, à visão claramente sobrenatural de Paulo, é, como foi acima mencionado, tradicional, e me parece elucidar a tríplice aparição de Cristo no poema dantesco. Cristo aparece corporalmente no canto XXXII do *Purgatório* onde está representado como o grifo que puxa o carro triunfal da Igreja. Aparece em seguida no canto XXIII do *Paraíso*, como já demonstrei, em sua glória transfigurada. E finalmente, ao final do poema, ele é visto na sua misteriosa essência: como a segunda pessoa da trindade – a pessoa através da qual a imagem humana está inscrita no círculo da divindade.

Mas, deixando um pouco de lado essas questões amplas, vale a pena enfatizar que essas referências à Transfiguração são um tanto frequentes, tanto obras tardias de Dante quanto nas precedentes. No segundo tratado do *Convívio*, por exemplo, alude-se à Transfiguração logo após a famosa discussão da alegoria dos poetas e dos teólogos (II.1.2-4) e um pouco antes da exegese anagógica do Êxodo (II.1.6-8). O episódio é interpretado em sentido moral para significar que, nas questões mais íntimas e secretas, deveríamos imitar o exemplo de Cristo que, no Monte Tabor, se fez acompanhar por poucos seguidores: “... quando Cristo subiu ao monte para transfigurar-se, (...) dentre os doze Apóstolos levou consigo os três; o que moralmente se pode entender que nas questões mais secretas convém ter pouca companhia”¹⁹ (*Convívio*, II.1.5). No terceiro tratado do *De Monarchia* (III. 9.11), Dante, ao invés, cita a Transfiguração para exemplificar a natural simplicidade e pureza de Pedro, e, desse modo, sustentar a sua convicção de que ao Império devem pertencer todos os poderes temporais e, à Igreja, todos os poderes supratemporais.

Mas ainda mais interessante é a presença da Transfiguração na *Vida Nova*, onde já aparece interpretada como uma alegoria de martírio e de metamorfose espiritual. Transformado pela visão de Beatriz em uma '*figura nuova*', no capítulo XIV do texto, o narrador declara a um amigo que em sua 'transfiguração' manteve “os pés naquela

¹⁸ “... li fece Iddio la maggior grazia quasi che potesse essere, cioè, che stando in questa vita presente, il menò in cielo, e vide Iddio, la beata Trinitade; [e] non si trova dono così singolare. Grande dono ebbero gli Apostoli, che videro Cristo in questo mondo; ma maggior l'ebber quelli, che 'l vider transfigurato in Monte Tabor, ch'assaggiaro allotta della dolcezza di Paradiso. Ma questo fu somma grazia; troppo fu grande dono questo.”. [Tradução nossa].

¹⁹ “... quando Cristo salìo lo monte per trasfigurarsi, ... de li dodici Apostoli menò seco li tre; in che moralmente si può intendere che a le secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia”. [Tradução nossa].

parte da vida além da qual não se pode ir com o pensamento de voltar”²⁰. Enquanto aqui a noção de 'transfiguração' está adaptada a uma psicologia *stilnovista* do amor e associada às contínuas metamorfoses do amante tiranizado pelo desejo, a evidente alusão à inefabilidade da visão e a seu conteúdo místico, assim como as palavras isoladas “*de la vita di là da la quale*”, tudo nos remete ao início do *Paraíso* e ao verso que provocou a referência a Mateus na epístola para Can Grande: “... e coisas vi que mencionar/ não sabe, ou pode, quem de lá regresso” (*Paraíso*, I, 6)²¹.

Portanto, a situação do primeiro canto do *Paraíso* pode ser considerada palinódica em relação à *Vida Nova*. Amor, a caprichosa divindade que atormentava o amante do capítulo XIV da *Vida Nova*, foi substituído no Éden por uma Beatriz que depois de uma longa ausência nos escritos de Dante, retorna como uma triunfal *figura Christi*. O contato com os seus olhos provoca em Dante não uma recrudescência da guerra das paixões e de seu ciclo de perpétuas transformações, mas, ao invés disso, aquela transumanção ou transfiguração definitiva e irreversível que marca a elevação da alma ao paraíso. Consequentemente, o protagonista no primeiro canto está “*qual si fé Glauco nel gustar de l'erba*”, (*Paraíso*, I, 68), referindo-se à transformação do pescador Glauco ao comer a alga milagrosa, ou seja, como um consorte dos deuses; ou ainda, se penetrarmos na verdade oculta sob a *bella menzogna*, a bela mentira de Ovídio, um filho adotivo de Deus por meio de Jesus Cristo, um daqueles seguidores de Cristo que “não provarão a morte até que vejam o Reino de Deus” (Lucas 9:27)²².

Uma vez que a presença da Transfiguração na obra de Dante foi esboçada, talvez não surpreenderá o fato de que a sua aparição mais importante em toda a *Comédia* tenha lugar no canto XXXII do *Purgatório*, onde aparece integrada ao espetáculo, que se desenrola ao redor da árvore que ocupa o centro do Éden. Nessa passagem admirável, Dante resume todo o conjunto temático-ideológico que já analisei, e, ao mesmo tempo, prepara o terreno para o retorno da Transfiguração no *Paraíso*. No canto XXXII, a Transfiguração está vinculada não somente à Beatriz transfigurante da *Vida Nova* e a visões místicas e escatológicas, mas também à restauração do próprio paraíso e à harmonização do Império e da Igreja realizada por Cristo e sua cruz. E essa ampliação de seu significado tem lugar no contexto de uma dramática passagem da metamorfose ovidiana para a Transfiguração cristã.

Devido à complexidade da cena, parece conveniente fazermos uma breve recapitulação. Estarão lembrados de que a procissão que inicia a sua marcha através do Éden, no canto XXIX, se detém no canto XXXII aos pés da árvore da lei que aparece “...

²⁰ “*li piedi in quella parte de la vita di là da la quale non si puote ire più per intendimento di ritornare*”. [Tradução nossa]. Dada a importância nessa parte da obra do tema ovidiano da metamorfose através do amor, esse fato nos sugere que Dante já havia compreendido que a metamorfose de Cristo poderia ser entendida como a ‘verdade’ escondida sob o véu da ‘bela mentira’ da metamorfose pagã.

²¹ “*vidi cose che ridire/ né sa né può chi di là sù discende*”

²² “*non gusteranno la morte, prima che non abbian veduto il regno di Dio*”

despida/ de folhas e de toda floração” (*Purgatório*, XXXII, 38-39). Contudo, uma vez que o grifo prende o carro da Igreja à árvore por meio da cruz, ela retorna a seu estado luxuriante original. Nesse momento, ouve-se um hino inebriante que foge à compreensão do poeta, o qual afirma: “... como igual jamais se canta/ aqui na terra (...) mas não pude seguir-lhe a graça tanta” (*Purgatório*, XXXII, 61-63)²³.

A dupla negação coloca em evidência que a omissão não é nada casual: esse é um hino que deve ser cantado no paraíso celeste e não no Éden – um ponto que após alguns versos será confirmado pela ascensão de Cristo e de seu cortejo, que cantam uma “*più dolce canzone e più profonda*”, uma canção mais doce e mais profunda (*Purgatório*, XXXII, 90). O seu tema não difere do “*compimento del tempo*” paulino, (Gal. 4:4) que, cumprido por Cristo sob o reinado de Augusto, trouxe de volta a eterna primavera do Éden na terra. Mas, visto que essa paz irrompe na história humana somente para indicar o início do fim, o seu verdadeiro significado é escatológico e só pode ser representado ao final da terceira parte do poema. O seu lugar é “*quella Roma onde Cristo è romano*” (*Purgatorio*, XXXII, 102), ou seja, a Jerusalém Santa descrita no *Apocalipse* de João, mas vista por antecipação quase no final do *Paraíso*.²⁴ Esse é o motivo pelo qual Dante está prestes a associar o sono dos apóstolos à repentina visão das “... flores da macieira,/ que nutre os Anjos com seus pomos fidos,/ na festa celestial e verdadeira,” (*Purgatório*, XXXII, 73-75)²⁵: uma descrição que evoca claramente a visão da rosa celeste no canto XXXII do *Paraíso*.

Raptado pelo som do hino, Dante se compara a Argo que, no primeiro livro das *Metamorfoses*, luta contra o sono doce e mortal nele induzido pela história de Siringa contada por Mercúrio. Depois, em um símile denso de conteúdo, compara a sua disposição de espírito àquele acordado, mas dormitante, dos apóstolos:

(...)
regressando ao fulgor da luz fagueira,
uma voz me dizer: “Dormes aqui?”
E como, a olhar as flores da macieira,
que nutre os Anjos com seus pomos fidos,
na festa celestial e verdadeira,
Pedro, João e Tiago, estarecidos,
despertaram à voz iluminada,
que sonos mores fez interrompidos,
divisando a alta corte desfalcada
do vulto de Moisés e do de Elias,
e de seu Mestre a veste desnudada:

²³ “*dispogliato/ di foglie e d'altra fronda in ciascun ramo*” (*Purgatório*, XXXII, 38-39); “*Io non lo 'ntesi, né qui non si canta*” (*Purgatório*, XXXII, 61).

²⁴ Em seu comentário, Singleton apontou a nova ênfase nessa passagem do poema baseado no esquema agostiniano das duas cidades.

²⁵ “*fioretti del melo/che del suo pome li angeli fa ghiotti/ e perpetüe nozze fa nel cielo*”.

assim me ergui (...) (*Purgatório*, XXXII, 71-82)²⁶

A história de Argo encontra-se corrigida nesta passagem, porque o sono do protagonista não é nem um pouco aquele torpor que “*costò sì caro*” (*Purgatório*, XXXII, 66) a Argo e que o levou a sua decapitação. Pelo contrário, deve ser compreendido em sentido figurado como aquele sono mortal dos apóstolos, por longo tempo interpretado pelos padres da Igreja como uma morte simbólica seguida de uma ressurreição. Agostinho, por exemplo, escreve: “quando [Pedro, Tiago e João] caíram por terra, significaram que nós morremos... quando foram reerguidos pelo Senhor significaram a ressurreição”²⁷. Além disso, no “refazimento” dantesco da história de Argo, o renascimento acontece depois que o sono mortífero assume um caráter explicitamente visionário, e abre os olhos do homem às “*perpetue nozze*”, às núpcias perpétuas do paraíso celeste, ou (voltando à passagem da *Vida Nova* já mencionada) nos leva a “*quella parte de la vita di là da la quale non si puote ire più per intendimento di ritornare*” (*V.N.*, XIV.8).

Mas, transportando-nos por um momento ao jardim no qual desperta o protagonista, vale recordar que este sofreu uma modificação importante. A árvore da lei, que pouco antes do desmaio de Dante encontrava-se no centro do grandioso espetáculo do livro sagrado e da cruz, reaparece agora quase sem companhia. Exatamente como Moisés e Elias (ou a lei e a profecia) apareceram na teofania do Monte Tabor somente para ser substituídos pelo Cristo transfigurado, assim aqui Cristo e o seu cortejo ascenderam novamente aos céus, deixando Beatriz sentada aos pés da árvore como única representante de sua *scuola*, no sentido de companhia. Embora essa sucessão indique que, em certo sentido, os eventos do Éden funcionam como uma preparação ou pré-texto ao texto definitivo que será o *Paraíso*, enfatiza a presença, no verso 79 (*Purgatório*, XXXII), da palavra *scuola*, porque nos remete novamente a Ovídio.

De fato, a cena do canto XXXII realiza uma transição um tanto singular das *Metamorfoses* de Ovídio ao Novo Testamento. Isso nos conduz, pois, de uma práxis poética a outra: do uso soporífero e mortífero da palavra, feito por Mercúrio no primeiro livro do texto ovidiano, ao ressuscitante ‘*surgite*’ (ou ‘*surgi*’) de Cristo, com o qual o protagonista é acordado. Está implícita uma transição muito mais ampla da “*bella scola*” pagã, formada por Virgílio, Homero, Horácio, Ovídio e Lucano, e da “*quella scuola [dos filósofos]*” a qual Dante será acusado de ter seguido, para a salvífica ‘*parola e scuola*’, de Beatriz e Cristo, cujo poder é tal que pode romper todos os “*maggior sonni*”,

²⁶ (...) / un splendor mi squarcìò 'l velo / del sonno, e un chiamar: “Surgi; che fai?” / Quali a veder de' fioretti del melo / che del suo pome li angeli fa ghiotti / e perpetüe nozze fa nel cielo, / Pietro e Giovanni e Iacopo condotti / e vinti, ritornaro a la parola / da la qual furon maggior sonni rotti, / e videro scemata loro scuola / così di Moissè come d'Elia, / e al maestro suo cangiata stola; / tal torna' io (...).”

²⁷ “quando [Pietro, Giacomo e Giovanni] caddero a terra, significarono che noi moriamo... quando furono rialzati dal Signore, significarono la resurrezione.” [Tradução nossa].

os sons mais profundos.

Mas, apesar dessa passagem da palavra dos poetas pagãos à cristã, o texto das *Metamorfoses* – ou como também é nomeado *De Rerum Transformatione* – reaparecerá não menos de três vezes nos cantos iniciais do *Paraíso*. Vinculado à problemática da transumanção e de sua representação poética, – os sujeitos de maior destaque do *Paraíso* – Ovídio retorna no poema dantesco, mas “*con altra voce*”, com outra voz e “*con altro vello*”, outra figura (*Paraíso*, XXV, 7). Não mais o poeta da transmutação infernal, dos deuses e dos homens transformados em animais selvagens, não mais o poeta dos *exempla* de transgressão e impiedade do *Purgatório*, no decorrer do *Paraíso*, Ovídio se tornará a mais autorizada fonte não escritural a respeito da transformação dos homens em seres divinos. E, para esse fim, Dante transfigurará o transfigurador pagão, submetendo-o a uma ulterior metamorfose cristã.

No primeiro canto do *Paraíso*, por exemplo, no meio de uma invocação ao 'bom Apolo', aparece a história de Mársias, não como uma parábola de crueldade divina e de humana presunção, mas, por quanto possa parecer estranho, como um *exemplum* positivo de inspiração poética. Pedindo para ser transformado em um 'vaso' exatamente como Paulo, o *vas electionis* dos Atos dos Apóstolos (9:15), o poeta suplica para ser impregnado pelo mesmo espírito divino que esfolou Mársias: “Ao peito meu infunde as vozes tuas,/ como quando a Marsias submetendo/ lhe deixaste da pele as carnes nuas” (*Paraíso*, I, 19-21)²⁸, pede a Apolo. É quase como se, ao 'bom Apolo', revisitado por Dante, correspondesse um não menos revisitado 'bom Mársias'. Pareceria que esse Mársias/mártir, transformado pelo sopro de Apolo em uma imagem do *vates* paulino, não tivesse sido esfolado vivo, mas, ao contrário, raptado. Fora e dentro de seu corpo ao mesmo tempo, o Mársias dantesco pareceria assim concretizar a incerteza de Paulo em relação ao próprio corpo: “se no corpo ou fora do corpo, não sei” (II Cor. 12:3).

Uma terminologia desse tipo recorre no eco ovidiano seguinte do primeiro canto, em que Dante compara a transformação que sofreu enquanto fixava os olhos de Beatriz, naquela do pescador Glauco, que, tendo comido a mesma erva com a qual Esculápio teria feito ressuscitar o martirizado Hipólito, tornou-se um “*consorto in mar de li altri dei*” (I, 69), um companheiro dos outros deuses do mar. O símile está baseado no fato de que ambos sofrem uma transumanção que conduz diretamente a uma auto-imersão no mar: no sentido literal no caso de Glauco que consegue ser como Netuno e os outros deuses marinhos; no sentido figurado no caso do protagonista, cuja ascensão o transporta pelo “*lo gran mar de l'essere*” (*Paraíso*, I, 113), o imenso espaço do universo, e através de “*acqua ... [che] già mai non si corse*” (*Paraíso*, II, 7), um caminho jamais percorrido. Mas é importante notar que os dois itinerários estão em sentido contrário: Glauco navega para baixo dirigindo-se para o fundo do oceano, enquanto Dante navega dirigindo-se ao alto em direção à sumidade dos céus. A enorme

²⁸ “*Entra nel petto mio, e spira tue/, sì come quando Marsia traesti/ de la vagina de le membra sue.*”

divergência entre suas respectivas destinações será enfatizada com intenção corretiva no canto final do *Paraíso*, onde no momento exato em que o barquinho do poeta alcança seu glorioso porto, Dante alude ao espanto de Netuno quando dos abismos do mar fixou a sombra da nau Argo (*Paraíso*, XXXIII, 95-96).

A mesma inversão reaparece em termos ontológicos no início do canto III, em que Dante compara o seu erro ao de Narciso no terceiro livro das *Metamorfoses*: “como a querer falar; e no erro entrei/ contrário ao que prendeu Narciso à fonte” (*Paraíso*, III, 17-18)²⁹. Lá onde Narciso tomou a sua imagem refletida por uma real substância, Dante toma substâncias reais, ou seja, as almas que descem no céu da Lua, por imagens refletidas. Seu erro se torna manifesto quando se volta para procurar a origem dessas aparições, que julga estarem atrás ou embaixo dele. O ponto “tropológico” é bastante óbvio: sua fonte (ou, para dizer a verdade, a fonte de todas as imagens do bem) encontra-se não atrás ou embaixo dele, mas adiante e acima dele no Empíreo, o lugar onde reside toda real substância. De fato, é exatamente no Empíreo que a história de Narciso recebe sua explicação definitiva, visto que, na sua visão culminante, o protagonista supera o erro do terceiro canto e torna-se uma espécie de Narciso *a lo divino*: um Narciso no qual o desejo narcisístico foi redimido. Na visão do canto XXXIII, ao invés de buscar alguma fonte ilusória, Dante fixa diretamente a profundidade de Deus, onde encontra “*la nostra effigie*”, nossa efígie humana, inscrita em um círculo trinitário, e o rosto de Dante está de tal forma espelhado naquela imagem que os dois se confundem: “*l mio viso in lei tutto era messo*” (*Paraíso*, XXXIII, 132). Esse “refazimento” é particularmente sugestivo enquanto o próprio Dante é apresentado em todo o *Paraíso* como um Narciso *in bono*, apaixonado pela sua imagem espelhada seja no homem, seja no universo em sua totalidade.

Uma análise mais exaustiva da presença de Ovídio na terceira parte da *Comédia* deveria também levar em conta os episódios seguintes, aos quais me limito a acenar. Antes de tudo, seria necessário falar da autocorreção mitográfica do canto XVII, no qual os relatos ovidianos de Faetonte e Hipólito encontram-se contrapostos. No início do canto, Dante teme ser um Faetonte, mas, no meio de suas profecias, Cacciaguida insiste que ele deve ser, pelo contrário, um Hipólito. O significado dessa justaposição não fica evidente de imediato, mas, visto que os dois relatos estão vinculados por alguns paralelismos surpreendentes – em ambos um filho é arrastado para a morte por cavalos, a fidelidade da mãe é colocada em dúvida, e o pai acaba lastimando o cumprimento de uma promessa – as palavras de Cacciaguida pareceriam confirmar o temor do protagonista. Aparentemente o seu destino será aquele trágico de Faetonte.

Mas, como Marguerite Chiarenza demonstrou, a feliz conclusão do relato de Hipólito sugere outra coisa. Depois de sua morte trágica, Hipólito havia visitado o inferno e atravessado o Flegetonte, onde ressurgiu com o novo nome de Virbio, um

²⁹ “*per ch'io dentro a l'error contrario corsi/ a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte*”.

nome cuja etimologia segundo Servio è *bis vir*, ou seja, “*due volte uomo*”, duas vezes homem. Hipólito pode, pois, narrar o seu próprio relato, não a partir do além túmulo, mas no mundo dos vivos. A moral da história para o tataraneto de Cacciaguida seria esta. Sobrevivente do naufrágio com o qual inicia a *Comédia*, Dante seria já, em certo sentido, um *bis vir*, como o ressurgido Hipólito. Contudo, nas suas profecias, Cacciaguida insiste que, para se tornar um *verdadeiro e autêntico* Virbio, ou seja, para aceder de modo definitivo àquela segunda vida dos abençoados, Dante deverá tornar a ser um Hipólito, ou seja, deverá voltar ao mundo dos vivos para enfrentar seu exílio e para narrar a história exemplar de sua viagem no mundo do além.

Será preciso também falar da adaptação do relato de Sêmele, que encontramos nos cantos XXI e XXIII. Retomada do terceiro livro das *Metamorfoses*, a versão ovidiana da história de Sêmele coloca em evidência a impossibilidade para Deus de adaptar-se às faculdades humanas sem trágicas consequências. Mas, como Kevin Brownlee demonstrou de maneira convincente, Dante transforma essa história em uma parábola que prova o contrário, ou seja, que em um universo cristão a condescendência de Deus às faculdades humanas é possível. Ao contrário de Júpiter, o qual se esforçou para suavizar o seu aspecto e, apesar disso, acabou por incinerar a amada Sêmele, Beatriz, graças à mediação do Cristo transfigurado, pode sorrir a Dante no canto XXIII. O resultado desse sorriso não é a incineração do protagonista, como teria sido o caso no canto XXI segundo Beatriz, mas, pelo contrário, um êxtase tão profundo que, nesse ponto, “*lo sacrato poema*”, o sagrado poema, é obrigado a “*saltare*”, a passar adiante (*Paraíso*, XXIII, 62).

O que eu quis sugerir nessas notas preliminares é como e por qual motivo Dante reelabora o texto ovidiano no *Paraíso*. Se a *scriptura paganorum* de Ovídio e as Sagradas Escrituras encontram-se harmoniosamente lado a lado no *Paraíso*, não é porque o Ovídio do *Paraíso* tenha sido de qualquer modo 'neutralizado', purgado de sua frequente violência e escabrosidade, ou submetido a alegorias moralizantes como as do *Ovide Moralisé*. Considero que o contrário seja verdadeiro, visto que Dante frequentemente coloca em relevo exatamente aquilo que para um poeta cristão pareceria mais difícil e até mesmo escandaloso nas *Metamorfoses*. O seu método, ao contrário, é o de enfrentar o texto ovidiano em todas as suas particularidades, explorando suas ambiguidades e todos os possíveis duplos sentidos, seja em âmbito narrativo que verbal.

Por fim, parece-me que o caso de Ovídio não seja diferente daquele de outro grande mitógrafo mencionado (e recuperado) no *Paraíso*, ou seja, Platão, de quem Dante escreve no canto IV: “Mas seu conceito acaso é diferente/ do que na voz lhe soa, acobertando/ uma intenção mais funda e pertinente./ Se quis dizer que à estrela vão tornando/ os influxos, tão só, dela emanados,/ algo veraz andou manifestando”.

(*Paraíso*, IV, 55-60)³⁰. Esse 'ser verdadeiro' do texto ovidiano, esta "*intenzion da non esser derisa*", este entendimento que não merece ser zombado, como eu quis demonstrar, encontra-se na teologia da metamorfose contida no livro sagrado dos cristãos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição revista. 7ª impressão: julho de 1995, Sociedade Bíblica Católica Internacional.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, introdução e notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984, vol. 2.

ALIGHIERI, Dante. *Commedia*. Milão: Garzanti Editore 1992, 3 vol. Inferno-Purgatorio-Paradiso.

MARQUES, Reinaldo e VICTOR FARIAS, Maria Eneida. Henriqueta Lisboa, Poesia Traduzida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

SCHNAPP, Jeffrey T. "Trasfigurazione e metamorfosi nel *Paradiso* dantesco". In: *Dante e la Bibbia*. Florença: Olschki Editore, 1988, p. 273-292.

³⁰ "e forse sua sentenza è d'altra guisa/ che la voce non suona, ed esser puote/ con intenzion da non esser derisa. S'elli intende tornare a queste ruote/ l'onor de la influena e 'l biasmo, forse/ in alcun vero suo arco percuote"