



ORGANIZADOR
Yuri Brunello

ARQUÉTIPOS DO SUL GLOBAL

a Divina Comédia
entre o Ceará,
o Nordeste
e o Sul do Mundo

 **CNPq**
Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ


FUNCAP


PPGLETRAS
UFC

 **pimenta**
cultural



ORGANIZADOR
Yuri Brunello

ARQUÉTIPOS DO SUL GLOBAL

a Divina Comédia
entre o Ceará,
o Nordeste
e o Sul do Mundo

 **CNPq**
Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ


FUNCAP


PPGLETRAS
UFC

 pimenta
2024
São Paulo

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

A4772

Arquétipos do Sul Global: a Divina Comédia entre o Ceará, o Nordeste e o Sul do Mundo / Organização Yuri Brunello. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2024.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-133-8

DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-133-8

1. Sul Global. 2. Dante. 3. Pasolini. 4. Guimarães Rosa.
5. Arquétipo. I. Brunello, Yuri (Org.). II. Título.

CDD: 808

Índice para catálogo sistemático:

I. Arquétipos literários

Simone Sales - Bibliotecária - CRB ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2024 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2024 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).

Os termos desta licença estão disponíveis em:

[<https://creativecommons.org/licenses/>](https://creativecommons.org/licenses/).

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patrícia Biegging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patrícia Biegging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Júlia Marra Torres
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini Milena Pereira Mota
Imagens da capa	Raisa Christina Lima Saraiva
Tipografias	Acumin, Field Gothic No.16
Revisão	Marciana de Sousa Gonçalves Leandro Vidal Carneiro Karla Andressa da Silva Araújo Márcia Maria Fonteles Vasconcelos Mayra Leoneide de Morais Clarissa Marchelli Wanessa de Oliveira Lopes Andressa Mendonça do Nascimento Marciana de Sousa Gonçalves Rafael Teixeira de Oliveira
Organizador	Yuri Brunello

PIMENTA CULTURAL

São Paulo • SP

+55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 4

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil





Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handerson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willering
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del México, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil



Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.



SUMÁRIO

Rumo a um Dante decolonial. Sobre os “bárbaros” do Sul global.....	10
<i>Yuri Brunello</i>	
CAPÍTULO 1	
<i>Matteo Palumbo</i>	
Dante, Nápoles e os Suis do Mundo.....	20
CAPÍTULO 2	
<i>Andrea Mazzucchi</i>	
Um Dante não italiano: um episódio da fortuna de Dante na França na primeira metade do século XIX	37
CAPÍTULO 3	
<i>Marco Berisso</i>	
O Dante de Araripe Júnior e o dantismo italiano na era positivista.....	54
CAPÍTULO 4	
<i>Davide Grossi</i>	
Da <i>Ingens sylva</i> ao <i>Grande Sertão</i>: Dante e Vico na obra de Guimarães Rosa	71
CAPÍTULO 5	
<i>Yuri Brunello</i>	
Dante, Rosa, Pasolini. Uma língua para o Sul global	98



CAPÍTULO 6

*Vittorio Celotto***“Ao longo dos graus do Ser”**

Pasolini entre poesia popular e poesia dialetal 115

CAPÍTULO 7

*Bernardo De Luca***Pasolini e o Terceiro Mundo**..... 129

CAPÍTULO 8

*Marcelo Magalhães Leitão***A prática culta da vida, em estilo tropical:**Araripe Júnior e a luta pelo caminho na *selva selvaggia* 147

CAPÍTULO 9

*Leandro Vidal Carneiro***O inefável e o indizível:**

relações possíveis entre Couto, Rosa e Dante 161

Sobre o organizador 177**Sobre os autores e autoras** 178**Índice remissivo** 181

RUMO A UM DANTE DECOLONIAL. SOBRE OS “BÁRBAROS” DO SUL GLOBAL

Yuri Brunello

Quando Dante, protagonista da *Comédia*, chega ao sétimo círculo da montanha do purgatório, observa as almas que pagam pelo pecado de luxúria. Ele percebe que todas estão surpreendidas com a sua peculiar condição, isto é, com o fato de Dante ser vivo entre os mortos. Um dos pecadores, o poeta Guido Guinizzelli, pede esclarecimentos e explica que, entre os luxuosos ali punidos, a curiosidade de entender tal particularidade própria de Dante é tão grande que chega a ser uma verdadeira sede intelectual: “*tutti questi n’hanno maggior sete / Che d’acqua fredda Indo o Etiopo*”, ou seja, para utilizar as palavras, em português, do tradutor José Pedro Xavier Pinheiro, “quantos vês da resposta sentem sede / mais que Ethiope da agua cubiçoso” (versos do canto XXVI do *Purgatório*). O etíope sofre por causa de uma terrível situação climática, falta-lhe a água potável. Como não lembrar, lendo tais versos, da seca que tradicionalmente atormenta o povo cearense? Assim como na Índia – conforme o texto dantesco em italiano, no qual se lê “*Indo o Etiopo*” –, na Etiópia e em muitas outras áreas do Sul global, um elemento essencial para a vida humana escasseia. Uma das consequências dessa situação são as doenças, que Dante representa, mencionando a Etiópia no canto XXIV do *Inferno*, como um “tropol [...] pavoroso / de flagellos” (ALIGHIERI, 1907a, p. 271).

Dante não deixa de dizer que o Etíope “jamais conheceu CRISTO” (“*non conobbe CRISTO*”, verso 108 do canto XIX do *Paraíso*,

SUMÁRIO



ALIGHIERI, 1907c, p. 200). No que diz respeito à proximidade à fé cristã, contudo, a circunstância é incomparável com o que ocorre no Norte, que hoje chamamos de *global*. A água, no Norte global, não faz falta, Cristo é conhecido. Mesmo assim, ali a injustiça é mais violenta e cruel: ela depende da escolha que, deliberadamente, o Poder faz pelo mal. No texto de Matteo Palumbo, *Dante, Nápoles e os Suis do Mundo*, a questão é aprofundada com extrema sutileza. Palumbo lembra dos versos do *Paraíso*, através dos quais Dante afirma que, no dia do juízo, “o Etíope condenará toda a Cristandade: de Praga a Paris, do orgulho da Escócia [...], e assim por diante, desde Portugal até a Noruega, da Croácia à Hungria até Nicósia e Famagusta”. A Bíblia ecoa nos seguintes versos de Dante: “Dizem muitos em grita – CRISTO! CRISTO! / [...] hade os damnar o Ethiope descrido”. É claro, então, que o próprio texto de Dante sugere que a *Divina comédia* seja interpretada como um dos arquétipos das culturas do Sul global.

Etíope resgatado, empenhado, sustentado, corrigido, instruído e libertado é o título do tratado – impresso em Lisboa em 1758 – de autoria do padre português Manuel Ribeiro Rocha, que residia em Salvador da Bahia e que, em pleno sistema escravocrata colonial brasileiro, descreveu a situação de numerosos escravizados, se referindo a eles como *etíopes*. Mesmo não sendo citado no discurso de Rocha o trecho do *Paraíso* de Dante, cabe observar como Dante colocou as bases para a definição do *topos* literário do *etíope* e o *topos* chega até a Bahia colonial. Todavia, para Rocha, o etíope é um justo somente se se tornar cristão. Ou seja, depois de ter sido “corrigido e instruído”: para Dante, o etíope pode ser justo – e Dante concebe isso quatrocentos anos antes de Rocha – mesmo não sendo cristão. No volume *Freedom readers. The African American Reception of Dante Alighieri and the Divine Comedy* Dennis Looney, propondo “um estudo histórico-literário da surpreendente multiplicidade de maneiras pelas quais Dante tem assumido uma posição de importância na cultura afro-americana, especialmente na cultura literária” (LOONEY, 2011, p. 2, tradução nossa) faz a seguinte afirmação:

SUMÁRIO



Não encontrei nenhum *reader of colour* que respondesse à extraordinária passagem do Paraíso 19 [...] onde Dante questiona a doutrina cristã por barrar aos não-cristãos bons e justos a entrada no Paraíso. O seu primeiro exemplo é um homem nascido às margens do rio Indo [...], enquanto que, com o segundo exemplo, ele sugere que um etíope bom, embora não seja um cristão, irá mais adiante do que os cristãos hipócritas (LOONEY, 2011, p. 239, tradução nossa).

Ao que tange o Brasil a situação é diferente. O trecho do *Paraíso* acima citado encontra respostas. Examinamos, por exemplo, os versos de Francisco Bonifácio de Abreu, o Barão da Vila da Barra, escritor responsável pela versão impressa da primeira *Divina comédia* integralmente traduzida no Brasil, texto para o qual Araripe Júnior compõe a introdução estudada por Marco Berisso no presente livro. O Barão da Vila da Barra traduz os versos de *Paraíso* XIX dessa maneira: “A taes falsos Christãos ha de antepôr-se / o Ethiope no dia, em que ambas turmas / partir-se-hão, uma rica, e outra pobre (ALIGHIERI, 1888, p. 434). O tradutor marca aqui a sua presença. No texto de partida de Dante o Etíope julga os corruptos poderosos do Norte cristão, mas não é completamente claro se o Etíope acabará se salvando ou não. Robert Hollander, no seu comentário ao Paraíso, afirma:

Esse verso tem sido um obstáculo para alguns leitores. A sentença “quando em grei rica e pobre eternamente / fôr o gênero humano repartido” quase certamente não significa, como alguns interpretaram, que os etíopes devam se afastar dos ímpios cristãos e irem ao Paraíso. Na realidade, significa que, quando as ovelhas (os “soldados do Céu” salvos) forem separadas das cabras (tanto os decentes etíopes não crentes quanto os pecaminosos cristãos), esses pagãos virtuosos castigarão (justamente) seus parceiros cristãos, a quem foi dada a chave do paraíso e os quais escolheram nem mesmo tentar abrir seus portões (ALIGHIERI, 2007, p. 553, tradução nossa).

SUMÁRIO



O Barão da Vila da Barra, por sua vez, não tem dúvidas: o Etíope se salvará, ele “ha de antepor se” (ALIGHIERI, 1888, p. 434) no dia, em que ambas as turmas se partirão.

Ainda relativamente ao quesito da escravidão, vamos levar em conta José Pedro Xavier Pinheiro, outro escritor, contemporâneo do Barão da Vila da Barra, que traduziu integralmente a obra prima de Dante no final do século XIX. Em *Purgatório* XX, na versão italiana Fulgoni de 1791, uma das mais próximas àquela consultada por Xavier Pinheiro na hora de traduzir Dante, encontramos os seguintes versos, nos quais Ugo Capeto conta a história de Carlos II de Anjou, que “veg-gio vender sua figlia, e patteggiarne, / come fanno i corsar de l’altre schiave” (ALIGHIERI, 1791, p. 286). Assim José Pedro Xavier Pinheiro: “Outro, que preso sai da própria nave, / vejo a filha vender, como fizera / aos escravos pirata: ó pae suave!” (ALIGHIERI, 1907b, p. 199). O sintagma “ó pai suave!” é uma expressão irônica inserida no texto alvo pelo tradutor e é ausente no texto fonte de Dante. A exclamação “ó pai suave!”, de fato, assinala a presença do tradutor, no caso de Xavier Pinheiro na função de *artifex*, quer dizer, no papel de mediador criativo entre o texto de partida dantesco e o texto de chegada. O comentário inventado pelo tradutor, “ó pai suave!”, propõe um distanciamento, que no século XX teria sido chamado de brechtiano.

A *Comédia* influenciou as culturas do Sul global? O que interessa aqui, antes de qualquer outra coisa, não são as influências, mas as recriações, as ressignificações, das quais a obra prima de Dante foi objeto, tanto no Ceará como no Nordeste e no Sul do Mundo. Olhar para a cultura indígena por meio da lente dantesca é algo não raro. Eduardo Viveiros de Castro, dez anos atrás, utilizou o título *Há mundo por vir?* (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014) para um livro sobre temáticas de uma urgência cada dia mais gritante, quais o antropoceno e o perspectivismo ameríndio. A interrogação *Há mundo por vir?* é extraída de um verso de Sôsândrade, que segue três versos nos quais Dante é tanto mencionado diretamente quanto evocado a nível intertextual:

SUMÁRIO



– Orfeu, Dante, Eneias, ao inferno
 Desceram; o Inca há de subir...
 = *Ogni sp'ranza laciare,*
Che entrate...
 – Swedenborg, há mundo porvir?"
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 358).

Quase um século e meio depois da composição destes versos, outros versos parecem complementá-los. Olhar para a cultura indígena, no Sul do mundo, por meio da lente dantesca é algo que ocorre também fora do Brasil. Do outro lado do hemisfério austral, versos de John Kinsella parecem ecoar, no hemisfério oriental, uma desolação parecida com a do *Inferno* de Wall Street, que tinha encontrado expressão no século XIX nas estrofes do nordestino Sousândrade:

"[...] no meio
 do caminho da vida
 que poderia ter,
 eu prefiro o escuro
 das florestas: curto
 o excesso
 (2008, p. 279, tradução nossa)

A selva que Kinsella representa é a selva dos povos indígenas da sua terra, a Austrália. Mais uma vez o mundo indígena e mais uma vez o arquétipo é a *Comédia* de Dante.

Na nossa contribuição tocaremos o tópico Sousândrade, mas nesse volume, graças a outros pesquisadores, encontrará espaço também o Ceará e, em particular, Araripe Júnior, que publicou uma introdução à primeira tradução brasileira integral da *Divina Comédia* e ao qual dirigirão suas atenções crítico-literárias Marcelo Magalhães Leitão e Marco Berisso. O texto de Araripe Júnior sobre Dante é intitulado *Um novo intérprete de Dante*. Marco Berisso, na contribuição *O Dante de Araripe Júnior e o dantismo italiano na era positivista*, destacará algumas especificidades da abordagem do texto de Dante proposta por Araripe Júnior. Pode ser interessante lembrar que, no texto programático de fundação da Padaria Espiritual, deliberava-se

SUMÁRIO



que, “durante as fornadas, é permitido ter o chapéu na cabeça, exceto quando se falar em Homero, Shakespeare, Dante, Hugo, Goethe, Camões e José de Alencar, porque, então, todos se descobrirão” (AZEVEDO, 2013, p. 23).

Muitos são, no Ceará, os intelectuais que contribuíram para a construção de exegeses dantescas originais. José de Alencar, por exemplo, contribuiu para a construção, no Brasil, de uma leitura popular e realística (uma “Divina Comédia humana”, para citar Belchior e a sua música homônima) às exegeses, ao mesmo tempo, religiosas e mágico-herméticas do poema de Dante, considerado por uns um “sonho místico”, para utilizar a definição do fortalezense Raimundo Antônio da Rocha Lima (ROCHA LIMA, 1878, p. 15).

Responsável por realizar uma ponte entre Araripe Júnior e um outro intelectual nordestino, o baiano Glauber Rocha, que se proclamava leitor de Dante, é Marcelo Magalhães Leitão, com o seu ensaio *A prática culta da vida. Em estilo tropical. Araripe Júnior e a luta pelo caminho na selva selvaggia*. O imaginário dantesco proporcionou arquétipos literários que foram desenvolvidos, a partir do século XIX, no âmbito das culturas do Sul global, tradicionalmente periféricas em relação aos centros de poder, por séculos geograficamente concentrados, sobretudo, no norte do planeta. Um trabalho como *Um Dante não italiano. Um episódio da fortuna de Dante na França na primeira metade do século XIX*, de Andrea Mazzucchi desitalianiza a recepção da *Comédia* de Dante.

Decolonizar o pensamento significa também desconstruir formações discursivas institucionalizadas. É uma operação necessária e fecunda subtrair a hegemonia da cultura italiana de Dante e mostrar que a *Comédia* encontrou, no romantismo francês, em Paris, uma ferramenta por meio da qual foi possível abraçar Dante, como fizeram José Gonçalves de Magalhães, Francisco de Sales Torres Homem e Manuel de Araújo Porto Alegre. Citando Jason Allen-Paisant, que

SUMÁRIO



estudou a recepção da *Comédia* no Caribe, denunciar “a operação epistêmica de poder” (2021, p. 685, tradução nossa) pode mostrar-se uma solução crítico-cultural extremamente bem-sucedida.

Graças à brilhante interpretação que, no Brasil, Michel Lahud forneceu da epistemologia pasoliniana, o nosso texto *Dante, Rosa, Pasolini. Uma língua para o Sul global* tenta mostrar como o italiano Pier Paolo Pasolini, leitor criativo da *Comédia*, detectou e descreveu uma ruptura antropológica e epistemológica entre Norte e Sul global, a partir da metade da década de sessenta do século passado. Os textos “*Ao longo dos graus do ser*”, *Pasolini entre poesia popular e poesia dialetal*, de Vittorio Celotto, e *Pasolini e o Terceiro Mundo*, de Bernardo de Luca, focam na trajetória intelectual pasoliniana, considerada segundo a ótica das periferias globais, assim como na perspectiva da cultura popular.

Leandro Vidal Carneiro, com a contribuição *O inefável e o indizível: relações possíveis entre Couto, Rosa e Dante*, colocando em diálogo – sob o signo de Dante – João Guimarães Rosa e Mia Couto, ressalta a dimensão também política da apropriação da *Comédia* realizada por estes dois escritores. Rosa e Couto manifestam uma “capacidade de expressar, por meio da linguagem, muito mais do que as formas significantes da língua expressam aparentemente”. Uma leitura de forte cunho filosófico de Guimarães Rosa é proporcionada em *Dalla Ingens sylva ao Grande Sertão: Dante e Vico na obra de Guimarães Rosa*, de Davide Grossi.

Vária idea, estando na América, e perturbado no estudo por bayles de bárbaros (1665, p. 38) é o título de um dos sonetos compostos pelo poeta português Francisco Manuel de Melo durante o seu exílio em Salvador, antes do regresso para Portugal ocorrido em 1658. Exiliado pela coroa portuguesa em Salvador, o letrado é incomodado – como escreve no soneto – por uma “festa ruda” (1665, p. 38), com danças de escravizados. Os bailes são “de bárba-

SUMÁRIO



ros" (1665, p. 38). Pouco mais de um século depois o acima citado *Étiope resgatado, empenhado, sustentado, corrigido, instruído e libertado* qualifica as "regiões de Guiné, Cafraria e Etiópia" (p. 42) como "incultas, rudes, bárbaras e inumanas" (p. 42). O primeiro dicionário da língua portuguesa, realizado por Rafael Bluteau, impresso em 1712, oferece a seguinte definição do termo bárbaro: "assim chamarão os Gregos, & depois delles os Romanos, a todos os que não eraõ da sua nação, & que naõ fallavaõ a sua lingoa: como hoje o povo de Portugal chama a todos os Estrangeiros, Framengos" (BLUTEAU, 1713, p. 46). Etimologicamente ser bárbaro significa, então, a condição de gago na língua do outro.

O poema de Dante, também, a partir do Renascimento por muitos intelectuais foi julgado negativamente, pelo menos até o romantismo, pelo fato de soar como "bárbaro". Um dos casos mais famosos é o do jesuíta italiano Saverio Bettinelli, que publicou em 1757 o tratado satírico *Lettere virgiliane*, no qual condenava a *Comédia* por ser fruto "de um gosto e de um falar bárbaro" (BETTINELLI, 1930, p. 19, tradução nossa). Os bailes dos escravizados configuravam-se como uma ameaça externa à episteme eurocêntrica do código difundido pelos colonizadores. O legado de Dante, todavia, vai na direção oposta. A *Comédia* é o arquétipo de uma obra que é "bárbara" na sua própria língua, que ensina a produzir algo que aos ouvidos eurocêntricos soa como um gaguejo. O ponto é que não tem nenhum deslizamento, nenhuma falha, nenhuma cacofonia: é um paradigma novo que tenta se impor, uma ruptura antropológica. São novos signos, harmonias renovadas, lógicas diferentes: "o excesso", cantado por Kinsella. Tudo isso parece dissonante somente aos ouvidos de quem está exercendo a sua hegemonia, de quem está administrando o Poder. Dante foi e ainda pode ser um modelo para as vozes do Sul global, que visam transformar, renovar e construir, desarticulando, descolonizando, subtraindo poder, dia após dia, às palavras e, consequentemente, às coisas.

SUMÁRIO



Todos os textos são derivados de apresentações propostas no I Colóquio Arquétipos do Sul Global: a “Divina Comédia” entre o Ceará, o Brasil e o Sul do Mundo, realizado em Fortaleza nos dias 26 e 27 de março de 2024 na Universidade Federal do Ceará e no dia 28 de março de 2024 no “Espaço O Povo”. Queremos agradecer a Funcap, que – graças ao financiamento fornecido com o edital Pró-Humanidades Nº 07/2023, processo PRH-0212-00091.01.00/23 – permitiu a realização do evento *Uma Divina comédia “sobre-humana”: o poema de Dante entre o Ceará, o Nordeste e o Sul Global*. Agradecemos o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa PQ2 concedida para o projeto bolsa PQ/2 Processo nº 316621/2021-8 Chamada CNPq Nº 04/2021. Agradecemos a ajuda e a colaboração da professora Eleonora Ziller da UFRJ, do tradutor Gaetano d’Itria, do doutorando do PPGLetras/ UFC Jáder Santana e da professora da UECE, Silvia Siqueira. Agradecemos o doutor Gesualdo Maffia, especialista em Pasolini, pelas interlocuções, assim como Elena Lombardi da University of Oxford. Agradecemos a Fundação Democrito Rocha e, em particular Lia Leite Santos, e o jornal “O Povo”, por ter aceitado organizar um debate no “Espaço O Povo”, no dia 28 de março de 2024, “Araripe Júnior leitor de Dante”, encontro que se tornou parte do evento. Agradecemos a doutoranda e artista plástica Raisa Christina pelas criações (entre as quais a capa do presente livro), assim como a pós-doutoranda Nathalie de Paula Carvalho pela participação e pelo suporte no evento: os colegas Atílio Bergamini, Orlando Luiz de Araújo, Júlio Bastoni; na unidade de Italiano, Dheisson Ribeiro Figueiredo, Rafael Ferreira da Silva e, em especial, Fernanda Suely Muller. Os alunos e egressos da pós-graduação e da graduação, em especial a egressa (e professora) Maria de Fátima Lino Souza.

Queremos agradecer os tradutores e revisores dos ensaios, avisando que toda vez que, entre parênteses, aparece no corpo do texto a expressão “tradução nossa” significa que a tradução é de autoria dos tradutores mencionados na primeira nota de rodapé de cada capítulo.



REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. **Paradiso**. Tradução de Robert e Jean Hollander, New York: Anchor Books, 2007.
- ALIGHIERI, D. **Inferno**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Tipografia do Instituto Profissional Masculino, 1907a.
- ALIGHIERI, D. **Purgatório**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Tipografia do Instituto Profissional Masculino, 1907b.
- ALIGHIERI, D. **Paraíso**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Tipografia do Instituto Profissional Masculino, 1907c.
- ALIGHIERI, D. **Divina comédia**. Tradução do Barão da Vila da Barra. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888.
- ALIGHIERI, D. **Cantica II**. Roma: Fulgoni, 1791.
- ALLEN-PAISANT, J. *Dante in Caribbean Poetics: Language, Power, Race*. In: GRAGNOLATI, M.; LOMBARDI, E.; SOUTHERDEN, F. (Orgs.). **The Oxford Handbook of Dante**. Oxford: Oxford University Press, p. 668-685.
- ARARIPE JÚNIOR, T. de A. O novo intérprete de Dante. In: **Obra crítica de Araripe Júnior**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1960, p. 3-12.
- AZEVEDO, S. **Padeiros muito letrados**: antologia em prosa e verso de membros da Padaria Espiritual. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.
- BETTINELLI, S. **Lettere virgiliane e inglesi e altri scritti critici**. Bari, Laterza, 1930.
- BLUTEAU, R. **Vocabulario portuguez & latino**. Vol. 2. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1713.
- DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E. **Ha mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Desterro, 2014.
- KINSELLA, J. **Divine Comedy**: Journeys Through a Regional Geography. New York: Norton & Company, 2008.
- LOONEY, D. **Freedom readers**. The African American Reception of Dante Alighieri and the Divine Comedy. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2011.
- MELO, F. M. de. **Obras Métricas**. v. 2. Lyon: Boessat et Remeus, 1665.
- ROCHA, M. R. **O etíope resgatado, empenhado, sustentado, corrigido, instruído, libertado**. São Paulo: Unesp, 2017.
- ROCHA LIMA, R. A. da. **Crítica e Literatura**. Maranhão: Typ do Paiz, 1878.



1

Matteo Palumbo

DANTE, NÁPOLES E OS SUIS DO MUNDO¹

1

Tradução de Matheus Silva Vieira (Scuola Superiore Meridionale/
UFC). Revisão de Marciana de Sousa Gonçalves e de Leandro
Vidal Carneiro.

DOI: [10.31560/pimentacultural/978-85-7221-133-8.1](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/978-85-7221-133-8.1)



DANTE EM NÁPOLES

Ressaltar o papel diferenciado que Nápoles desempenha na vida de Petrarca e de Boccaccio em comparação com Dante é uma atitude muito óbvia. Para Petrarca, Nápoles se identifica, inicialmente, com o reino iluminado de Roberto de Anjou que, apenas alguns meses depois da sua morte, torna-se um local desafortunado, repleto de política corrupta e expressão de uma vida cotidiana horrível. No caso de Boccaccio, conforme relatado por Marco Santagata (2019), Nápoles

[...] era a cidade dos seus sonhos, a cidade da cultura e da vida refinada, a cidade na qual ele pretendia fazer o seu nome como poeta. A nostalgia por esse paraíso perdido permeia todas as obras que ele compõe em Florença nos primeiros cinco anos da década de quarenta (SANTAGATA, 2019, p. 83, tradução nossa).

Giulio Ferroni, começando, a partir de Nápoles, a sua magnífica jornada pela Itália através de Dante, recorda que, na *Comédia*, a memória da cidade está exclusivamente ligada à presença do túmulo de Virgílio: “Surge Vesper lá onde a sepultura / Guarda o corpo em que a sombra já fizera / Tomando-o a Brindes, Napole o assegura” (ALIGHIERI, 1907b, p. 26). Não há outras referências que remetam a qualquer ligação biográfica com a cidade. Tudo o que se pode afirmar está relacionado à fantasia, inserindo-se na invenção literária que se desenvolveu muito cedo em relação ao destino do exilado. Por exemplo:

[...] acrescentemos a hipótese, sobre a qual se dividem os dantistas, de que ele possa ter participado de uma embaixada convidada a Nápoles em outubro de 1294 para render homenagem ao novo Papa Celestino V, que Dante, no *Inferno*, declara não só ter visto, como reconhecido – se for ele, bem entendido, o condenado anônimo que “por covardia fez a grã recusa” (BARBERO, 2021, p. 122).

SUMÁRIO



No máximo, como foi afirmado por respeitados pesquisadores, trata-se de uma hipótese “provável, mas não documentada”, que “poderia explicar a fórmula ambígua do encontro com este último, no primeiro círculo do inferno (Inf., III 59-60): *vidi e conobbi*” (MALATO, 1999, p. 42, tradução nossa). No livre plano da invenção literária, encontram-se as duas novelas contadas por Giovanni Sercambi em seu *Novelliere*. Elas registram a presença de Dante em Nápoles, mas são desvinculadas de qualquer obrigação documental e funcionam para celebrar os comportamentos do poeta.

No tempo em que o rei Uberto de Nápoles estava vivo, e durante a vida do poeta Dante de Florença, o qual, não podendo permanecer em Florença nem em terras sob a influência da Igreja, frequentemente se recolhia ora com os da Scala, ora com o senhor de Mântua, e principalmente com o duque de Lucca, ou seja, com *messer* Castruccio Castracani. Considerando-se já disseminada a reputação da sabedoria de Dante e o rei Uberto ansioso por tê-lo, a fim de contemplar e perceber sua sabedoria e virtude, enviou cartas ao mencionado duque e a Dante, solicitando-lhes que aceitassem o convite. Deliberando Dante ir à corte do rei Uberto, partiu de Lucca e viajou até chegar em Nápoles (SERCAMBI, 1995, p. 598- 599, tradução nossa).

O título da segunda dessas novelas anuncia explicitamente a sabedoria de Dante e sua habilidade em responder às perguntas enganosas dos bufões da corte: “DE JUSTA RESPONSIONE. Como o Rei de Nápoles quis testar a sabedoria de Dante de Florença em várias maneiras” (SERCAMBI, 1995, p. 598, tradução nossa).

À série desses testemunhos, não se pode deixar de adicionar a voz de Galileo Galilei. Em 1588, antes de se transferir para Pisa, o jovem de vinte e quatro anos, Galileo, foi encarregado pela Academia Florentina de ministrar duas palestras *Circa la figura, sito e grandezza dell’Inferno di Dante*. Seguindo sua pesquisa, com base em cálculos precisos e avaliação de dimensões e relações numéricas, Galileo formulou conjecturas que lhe pareciam mais fundamentadas. Defendendo as razões de Antonio Manetti e

SUMÁRIO



opondo-se a Alessandro Vellutello, que indicava a passagem para o inferno na cidade da Babilônia, Galileo estabeleceu que a selva onde Dante se perde no início do *Inferno* está entre Cuma e Nápoles e que, por sua vez, o lago de Averno constitui a entrada no Hades:

A selva na qual Dante se encontrou, conforme descrito por Manetti, situa-se entre Cuma e Nápoles, sendo identificada como a entrada para o Inferno. Esta concepção é plausível por diversas razões. Primeiramente, o círculo de abertura do Inferno circunda precisamente a região de Nápoles. Em segundo lugar, nesse local ou em sua proximidade imediata, encontram-se o Lago Averno, o Monte Drago, o Aqueronte, a Lípara, o Mongibello e outros lugares similares, de cujos efeitos horrendos sugerem a consideração de tais locais como infernais. Por último, o Poeta parece ter fixado a entrada do Inferno neste ponto para emular a tradição clássica, que a situava precisamente nessa localização (GALILEI, 1899, p. 43, tradução nossa).

CONTAR NÁPOLES COM DANTE

A este ponto, poder-se-ia cogitar o encerramento de minha exposição. Estritamente falando, os vínculos entre Dante e Nápoles não dispõem de outras evidências substanciais. Entretanto, uma possibilidade adicional se apresenta, permitindo abordar a questão sob uma perspectiva alternativa. Pode-se contemplar a maneira pela qual Dante e a *Divina comédia* podem ser utilizados para narrar Nápoles e destacar alguns de seus aspectos preeminentes. Darei alguns exemplos, um deles do século XIX e um outro muito recente.

Em 1841, Alexandre Dumas escreve *Il corricolo*, que é, como se sabe, o nome de um tipo de carroça. No início da narrativa, o autor descreve aquele veículo peculiar e a humanidade mista e desordenada que está amontoadada em seu espaço. Para relatar os movimentos e a qualidade daqueles sujeitos, ele recorre a uma similitude dantesca:

SUMÁRIO



Antes de tudo, e quase sempre, um frade corpulento está sentado no meio e forma o centro do aglomerado humano que o *corricolo* arrasta como um daqueles turbilhões de almas que Dante viu, atrás de um grande estandarte, no primeiro círculo do inferno (DUMAS, 1843, p. 3-4, tradução nossa).

Para que esta referência tenha valor e restitua a potência das imagens, Dumas (1843) retrata analiticamente a multidão que se aglomera e dissolve a síntese do turbilhão nas singulares partículas que o constituem:

O monge sustenta, sobre um de seus joelhos, alguma recente nutriz de Aversa ou de Nettuno, e sobre o outro, alguma bela camponesa de Bacoli ou de Procida; aos dois lados do monge, entre as rodas e a carroça, mantêm-se de pé os esposos destas senhoras. Atrás do monge, ergue-se na ponta dos pés o proprietário ou condutor do coche, que segura nas mãos as rédeas e empunha um longo chicote, com o qual imprime uma velocidade igual à marcha dos dois cavalos. À retaguarda deste, agrupam-se, como os servos das boas famílias, dois ou três *lazzaroni*, que sobem, descem, se sucedem, se renovam, sem receber qualquer salário por sua prestação de serviço. Nas duas hastes, estão sentados dois meninos recolhidos das estradas de Torre del Greco ou Pozzuoli, cicerones em excesso das antiguidades de Herculano e Pompeia, guias dos destroços de Cuma e de Baia. Finalmente, sob o eixo do veículo, entre as duas rodas, em uma malha larga, que balança de cima para baixo e de um lado para o outro, fervilha algo amorfo que ri, chora, grita, grunhe; que se queixa, canta, zomba, mas que é impossível distinguir na poeira levantada pelos cascos dos cavalos: são três ou quatro crianças que não se sabe de quem são, que vão não se sabe para onde, que vivem não se sabe de quê, que estão lá não se sabe como, e que permanecem ali não se sabe por quê (DUMAS, 1843, p. 4-5, tradução nossa).

A conclusão é eloquente. Os ignavos, introduzidos por Dante no terceiro canto, figuram como a representação destes infantes desprovidos de identidade e rumo. Eles constituem o correlato eficaz

SUMÁRIO



de uma humanidade carente de memória do passado e destituída de qualquer esperança futura. A imagem dantesca amalgama-se com a plebe de Nápoles, retratando-a de maneira significativa.

Curzio Malaparte, por sua vez, emprega outra situação dantesca para narrar a fúria dos dias de guerra em Nápoles. Em sua obra *A pele*, de 1949, o clima humano da cidade surge incandescente. A erupção do Vesúvio converte-se na representação de uma miséria universal que abraça a todos. Tanto vencedores quanto vencidos são absorvidos por um turbilhão comum que subverte todas as barreiras. A ordem do mundo parece ter-se desprendido de seus eixos. Nenhuma barreira resiste à violência. A multidão reflete a ferocidade da natureza e encontra o correlato de sua fúria no sublime infernal da *Comédia*: a tempestade que atormenta os luxuriosos no canto V do *Inferno* apodera-se da vida de todos e a subjuga a seu próprio poder:

Dos mais distantes bairros da cidade o povo descia a recolher-se naqueles que desde os mais antigos tempos são reputados os lugares sacros de Nápoles: na Piazza Reale, em torno dos Tribunali, do Maschio Angioino, do Duomo, onde é custodiado o milagroso sangue de San Gennaro. Lá o tumulto era imenso, e tomava às vezes o aspecto de uma rebelião. Os soldados americanos, confusos naquela espantosa multidão que os levava ora para cá ora para lá na sua rapina, virando-os e batendo-lhes, tal a tempestade infernal de Dante, pareciam também eles invadidos por um terror e por um furor antigos. Tinham o rosto sujo de suor e de cinzas, os uniformes em farrapos. Então humilhados homens também eles, não mais homens livres, não mais orgulhosos vencedores mas miseráveis vencidos, em poder da cega fúria da natureza; também eles incinerados até o fundo da alma pelo fogo que queimava o céu e a terra (MALAPARTE, 2018, p. 252).

A estas analogias perspicazmente escolhidas por Dumas (1985) e Malaparte (2018), pode-se adicionar outro exemplo, embora mais indireto e alusivo. Em um dos romances mais impactantes da narrativa italiana contemporânea, *Malacqua*, de Nicola Pugliese (2013),

SUMÁRIO



publicado pela Einaudi em 1977, o autor descreve quatro dias de chuva na cidade de Nápoles, esperando que ocorra um evento extraordinário. Em uma cidade envolta em escuridão, desprovida de qualquer vestígio da imagem tradicional de local festivo e encantado, a chuva torna-se o motivo recorrente de toda a narrativa. Ela “cai como uma chuva interminável que cai” (PUGLIESE, 2013, p. 55, tradução nossa) e retorna “com violência, rancor duro predeterminado, acirramento irreversível” (PUGLIESE, 2013, p. 11, tradução nossa).

Este cenário infernal pode encontrar uma ressonância na descrição da chuva feita por Dante no canto VI do *Inferno* (versos 8-12), símbolo de um mundo entregue ao horror sem fim: “eternas chuvas, gelidas cahiam / pesadas, sempre as mesmas, sempre impuras. / Saraiva grossa, neve, agua desciam / D’esse ar pelas alturas tenebrosas:/ no chão cahindo infecto odor faziam” (ALIGHIERI, 1907a, p. 81). Quase sublinhando uma correspondência alegórica explícita, Nápoles, como observado por Silvano Nigro, é repetidamente designada como *dolente*, e até mesmo *dolentissima*, seguindo os versos de Dante: “Por mim se vai das dores à morada², / por mim se vai ao padecer eterno, / por mim se vai á gente condenada” (ALIGHIERI, 1907a, p. 45). Identificada como *la città dolente*, assume a conotação de um local de sofrimento e angústia. “A luminosidade solar de Nápoles é invertida em uma luz acinzentada ‘em alguns aspectos violácea, decididamente lívida, fúnebre’, manchada pelo tom esverdeado dos mofos que tudo deteriora” (NIGRO, 2022, p. 5, tradução nossa). Todo o corpo da cidade torna-se uma substância deteriorada, da qual a vida é repelida:

Isto te tornarás, cidade minha dolentíssima, nada além de um amontoado de entulho malcheiroso em decomposição, e teu fedor se misturará ao fedor da nafta que deramarei sobre o mar para encobrir, assim serás e nada mais, uma mancha amarelada fedorenta pútrida, com os

2

O sintagma “das dores à morada”, presente na tradução de José Pedro Xavier Pinheiro, corresponde à “*città dolente*”, no texto de partida, em italiano, de Dante (nota do organizador).

SUMÁRIO



miasmas da decomposição já iminente, teu grande corpo abandonado de meretriz será putrefação, vergonhosa e repugnante morte inexorável” (PUGLIESE, p. 149-150, tradução nossa).

Entregues à escuridão e à chuva, sitiados pelo fedor de matéria corrompida, os seres humanos ainda cultivam a esperança de uma vida renovada, restituída à luz e à normalidade. No entanto, a chegada de um Godot que conceda a graça é apenas um sonho, um desejo sem certeza, uma espera desprovida de realidade:

[..] a vida está neste sol quente de outubro que vem desenhando ternuras em cada folha, que distingue nos jardins os filamentos verdes, que deixa uma linha branca sobre a linha do mar, e nada completamente, esta questão de hoje é apenas um negro remorso, uma pergunta indistinta e destituída de qualquer significado (PUGLIESE, 2013, p. 149-150, tradução nossa).

A estes exemplos literários que narram um mundo ferido, pode-se acrescentar uma testemunha adicional, que aponte a forma como Dante é reutilizado na vida de jovens adolescentes. Este novo exemplo diz respeito a uma experiência vivenciada há uns meses. Como a aventura da *Comédia* ainda pode ser parte do nosso imaginário? De que maneira a jornada de um peregrino, perdido na selva de um mundo sem luz, pode interferir na experiência de um sujeito contemporâneo? Estas indagações radicais não são um problema abstrato que se apresenta à mente como um jogo intelectual mais ou menos lícito. Elas emergem diante do empreendimento realizado por alguns jovens de uma escola de ensino fundamental em Forcella, um dos bairros mais desafiadores da cidade.

Não se tratou de reduzir a riqueza do texto de Dante a alguma pílula de sabedoria a ser confiada à memória. O contato com a forma do poema foi mais direto, estimulando a coragem de um desafio vital. A aposta em jogo era grandiosa. Tratava-se de reescrever Dante: criar um duplicado das situações do primeiro canto do

SUMÁRIO



Inferno, revivê-las com outras palavras, apropriar-se da visão narrada pelo poeta de um tempo distante e transplantá-la nos becos escuros da cidade onde os jovens vivem.

Um feliz cruzamento entre a orientação sábia dos educadores e a inventividade desinibida dos jovens produziu resultados verdadeiramente surpreendentes. Esses resultados, alcançados graças à riqueza de um laboratório livre como um jogo e frutífero como um exercício educacional, atestam a qualidade do projeto implementado.

O primeiro desafio que os jovens e seus guias enfrentaram refere-se à forma poética do texto de Dante. Tratava-se de reutilizar o hendecassílabo e os tercetos, recorrendo a um princípio composicional de grande empenho e notável dificuldade. As soluções métricas nunca são um jogo de prestígio inútil. Pelo contrário, estimulam a criatividade. Elas sugerem possibilidades expressivas no magma de um mundo de sons indefinidos, no mar no qual é fácil se perder. Portanto, a adoção da métrica de Dante foi o gesto que iniciou a narrativa e definiu seus princípios. Estabeleceu os limites nos quais a trama se desdobraria. Aqueles que leem os resultados alcançados testemunham com viva admiração os modos pelos quais as regras foram adotadas, buscando as palavras e os sons que melhor pudessem contar a história.

Esta estrutura de rimas e métrica torna-se a forma pela qual se desenvolve a visão. O ambiente é adaptado ao universo cotidiano ao qual pertencem os jovens que escrevem. Não há uma selva “tenebrosa” (ALIGHIERI, 1907a, p. 23) nem a aspereza de uma “brava espessura” (ALIGHIERI, 1907a, p. 23) a definir o cenário no qual se encontra esse Dante perdido em Forcella. Em vez disso, há espaços estreitos, e o abundante negrume das sombras representa uma nova cenografia, adaptada às ruas e aos lugares do ventre de Nápoles. A reapropriação da matéria de Dante é fiel à substância, mas inovadora nas situações. As três feras bloqueiam o caminho do viajante e o amedrontam. Desta vez, para salvá-lo, não é Beatriz, enviada do

SUMÁRIO



céu, mas um Anjo que, em Forcella, ligou a vida e o próprio destino. Esta divindade angelical acompanha Dante, indicando-lhe o caminho, explicando a história dos lugares e sua origem. Dante do século XXI, imerso nas entranhas de Spaccanapoli, segue o guia e ouve o nascimento do relato.

No fundo, os jovens se reconhecem nele. Suas descobertas são também as deles. O caminho que ele percorre é o mesmo que eles repetem todos os dias. Quando o canto termina, a aventura está apenas começando, mas a esperança de um mundo iluminado já está acesa. Esses jovens dão um rosto a um futuro possível, e Dante, pelo menos por um momento, foi seu companheiro de brincadeiras e imaginação. Através de seus versos, foi traçado um caminho que se move do presente, reutiliza o passado e avança em direção a outro tempo. Não surpreende o que o poeta russo Osip Mandel'stam (2021) escreveu: "A *Divina Comédia* não subtrai tempo do leitor: pelo contrário, o multiplica, como ocorre durante a execução de uma peça musical" (MANDEL'STAM, 2021, p. 43, tradução nossa).

OS SUIS DO MUNDO

Existe ainda uma terceira maneira de utilizar a *Comédia* e transformá-la em uma arma perene contra a arrogância de toda autoridade injusta. Qual é o vínculo entre o poder e a vida dos homens?

Considerada à luz dessa perspectiva e comparada ao modelo delineado no *Convívio* e na *Monarquia*, a *Comédia* oferece um espetáculo arrepiante. O que filtra da terra para os reinos do além é a imagem de um mundo perdido, no qual "mais escassa a virtude é cada dia: / ruína espera triste e desmedida" (ALIGHIERI, 1907b, p. 243).

Sua condição constitui o inverso exato daquela definição de felicidade descrita no *Convívio* e na *Monarquia*. Em toda parte,

SUMÁRIO



há sinais de divisão, vestígios de conflitos incessantes, oposições ferozes e sanguinárias. Neste apocalipse de qualquer ordem, a cobiça destaca-se como a causa primária de todos os males. De maneira sistemática, ela é julgada como a gênese da desordem, a responsável pelo desvio moral, a causa máxima do erro humano. Por sua obra, papéis e destinos, propósitos e meios são confundidos. A concupiscência é *cieca* (ALIGHIERI, 1907a, p. 142; ALIGHIERI, 1907c, p. 315), “porque o desejo de dominar e possuir às vezes cega as mentes dos homens” (IMOLA, 1887a, p. 393, tradução nossa). É má (ALIGHIERI, 1907c, p. 45), pois é “um mal geral, que afunda as mentes dos mortais nas afeições terrenas de tal maneira que eles não conseguem levantar os olhos para aquela maravilhosa região do céu, tão perfeitamente organizada” (IMOLA, 1887b, p. 400, tradução nossa).

Uma longa série de situações destaca este vício extremo. As ocorrências na *Comédia* proclamam sua presença invasiva, começando pela loba, que obstrui o caminho e bloqueia a estrada para a salvação da colina. Ela é cobiçosa “mais do que as outras feiras” (ALIGHIERI, 1907b, p.197) e sua fome jamais “se mitiga” (ALIGHIERI, 1907b, p. 197). Amico dell’Ottimo (2018) anota: “A avareza é uma enfermidade da alma nascida da cobiça de adquirir, ou de reter riquezas; a esse vício pertencem ambição, simonia, usura, furtos, perjúrios, mentiras, roubos, violências, tumultos, obstinações e enganos” (OTTIMO, 2018, p. 15, tradução nossa). Portanto, é “do mundo atroz inimiga” (ALIGHIERI, 1907b, p. 197).

O efeito do pecado age como um motivo constante, que acompanha toda a jornada até seu desfecho. Quase no ponto oposto do primeiro canto, na parte mais alta do *Paraíso*, o mesmo tema, com uma simetria eloquente, reaparece com maior intensidade:

Fatal cubiça: que os mortes despenha
em tal profundo pelago, que alçar-se
do abysmo fóra a vista em vão se empenha!

SUMÁRIO



Nos homens o querer póde enflorar-se,
mas de chuvas continuas açoutado
bom fructo são não hade conservar-se.
(ALIGHIERI, 1907c, p. 282).

O desdém diante do pecado é incessante. A cobiça afunda a vontade dos homens. Arrasta-os para baixo e impede que seus instintos se dirijam ao objetivo: “Cega cobiça, a tantos iludindo / iguaes vos torna a infante, que sem tino / de ama o seio não quer, fome sentindo” (ALIGHIERI, 1907c, p. 315). Tanto aqui como no canto I, Dante ressoa a mesma condenação e permite que ela se prolongue como um eco. Entre um e outro desses extremos, surgem sinais renovados desse mal e denúncias estridentes da desordem que ele gera. Marcadas em sua multiplicidade, testemunhos e diagnósticos acrescentam-se como variações de um vício dominante. No canto VI do *Inferno*, é Florença que aparece como a cidade que “os partidos a perigo / [...] levarão” (ALIGHIERI, 1907a, p. 83). E Ciaccio antecipa os cenários de sangue que pairam sobre o futuro imediato. Como em um drama, no qual retornam os mesmos atores, os vícios dos quais as três feras são um primeiro, virtual anúncio, ressurgem: “Tres brandões – Avareza, Orgulho, Inveja, / Incendio tem nos peitos accendido” (ALIGHIERI, 1907a, p. 83).

Essas “faíscas” criam o *antimundo* oposto ao desenho lógico da *Monarquia*. São os germes responsáveis pelo delírio humano. São os pavios que incendeiam os corações e os separam uns dos outros. O espetáculo se apresenta de forma semelhante em todos os lugares, pois “as cidades de Italia um tropel denso / de tyranos subjuga” (ALIGHIERI, 1907b, p. 54). Quer o olhar demore ao redor da “essa maldita e desgraçada valla” (ALIGHIERI, 1907b, p. 140), onde o Arno flui até a Puglia e a Sicília, ou se estenda até os confins mais distantes da terra, registra a mesma visão.

Os romanholos tornaram-se “bastardos desbriosos” (ALIGHIERI, 1907b, p. 142). Contra Pistoia, amaldiçoando seu povo, assim Dante escreve: “o incendimento / teu decreta, extinguindo

SUMÁRIO



nome impuro!" (ALIGHIERI, 1907a, p. 279). Os seneses não ficam para trás e ninguém é mais vão do que eles (ALIGHIERI, 1907a, p. 334). Os habitantes de Lucca são tão corruptos que o *não*, por dinheiro, se transforma em um *sim* (ALIGHIERI, 1907a, p. 238). Na Puglia, mentirosos e traidores são abundantes (ALIGHIERI, 1907a, p. 315). Em Roma, então, "Christo vendem cada dia" (ALIGHIERI, 1907c, p. 176) e o papa, como treveja São Pedro, "meu lugar [...] converteu nefando" (ALIGHIERI, 1907c, p. 280). Se Pisa é "oppróbrio aos povos residentes" (ALIGHIERI, 1907a, p. 379), os genoveses são "raça impura e avara / que nos costumes tem mancha tamanha!" (ALIGHIERI, 1907a, p. 381). Diante deles, só podemos desejar que sejam dispersos "da face da terra" (ALIGHIERI, 1907a, p. 381). O rei da Sicília, por sua vez, é cheio de "avareza" e "ignavia" (ALIGHIERI, 1907c, p. 201).

As coisas não estão melhores fora da Itália. No canto XIX do *Paraíso*, a lista de países sem paz e harmonia torna-se minuciosa, como um catálogo de horrores cada vez mais chocantes. Desafortunados são o reino de Praga e a França. Mas, em seguida, vêm a Escócia e a Inglaterra, a Espanha e a Boêmia, o rei de Jerusalém e Portugal, a Noruega e depois Navarra, Chipre, Nicósia, Famagusta.

O vício prospera em toda parte. As cidades da Toscana, os potentados de toda a Itália, o Império e a Igreja estão infectados pela mesma doença. Dante retrata um mundo *deserto*, onde toda virtude está perdida. Nada parece mais livre da culpa. A terra toda se torna o palco do mal: sua encarnação eloquente. Vista de cima e abraçada de relance, é "o canto estreito, em que homem se gloria" (ALIGHIERI, 1907c, p. 233). O vínculo entre o vício e a estupidez política, entre a cobiça e a fragilidade do poder, aparece denunciado até a zona mais alta do *Paraíso*: "Extranheza, porém, de ti repele / Vendo o gênero humano transviado: / Quem ha que em bem regel-o se desvele?" (ALIGHIERI, 1907c, p. 283).

A história do mundo delineia um caminho crescente de desordem e ruína. Na *Comédia*, a ideia desse processo se materializa em

SUMÁRIO



uma imagem que resume todo o curso dos eventos: o Velho de Creta, cujas formas Dante utiliza para visualizar as etapas de um declínio cada vez mais profundo. No canto XIV do *Inferno*, ao comentar a estátua do Velho, Iacomo della Lana explicita o vínculo entre a decadência do mundo e a ação da concupiscência. A transição da idade de ouro para a idade do ferro é marcada pelo agravamento desse pecado. O crescimento da concupiscência assinala as progressivas eras, tornando-as cada vez mais depravadas. À medida que a concupiscência aumenta, o bem e a felicidade se afastam. Sobrevivem apenas os desejos individuais, que isolam os seres humanos da vida comum e de seu significado intrínseco. A cidade de Caim torna-se emblemática para todo o mundo, e nem o papa, nem o imperador têm a autoridade para deter essa doença. Pelo contrário, eles são também vítimas dessa comum gangrena, e essa infecção é um efeito direto da concupiscência.

Em vez de ser a antecâmara do *Paraíso*, a história dos homens parece desenhar o avanço do *Inferno*. A autoridade de reis sem prestígio, a incompetência dos imperadores, a liderança corrompida de monarcas e papas suscitam questões sobre a capacidade de julgar a existência individual. O centro da cristandade, com o imperador e o papa, é o ponto de referência obrigatório para avaliar o bem e o mal, ou as periferias, margens e excluídos encontram um critério de julgamento diferente? Dante despeja suas invectivas, especialmente contra as duas máximas autoridades, o imperador e o papa, responsáveis por gerar um mundo corrompido, que “mais escassa a virtude é cada dia:/ ruína espera triste e desmedida” (ALIGHIERI, 1907b, p. 243). Eles e todos os soberanos que governam em todas as partes do mundo conhecido são os culpados. Sua cegueira e a concupiscência dos apetites derrubam qualquer ordem justa. E, sem paz na terra, não há caminho para ascender à Cidade de Deus.

Nesse diagnóstico do mundo doente, as culpas não são distribuídas igualmente. O poder central carrega a maior responsabilidade. Os pobres, os últimos da terra, confinados a um tempo e geografia

SUMÁRIO



remotos, são apenas vítimas. Sua história não pode ser julgada pelos mesmos padrões que regem os méritos ou culpas dos outros sujeitos. Para ser compreendido, o destino deles precisa de uma perspectiva mais ampla, que ultrapasse o julgamento comum dos homens:

Junto ao Indo – tua mente assim dizia –
Um varão vem á luz: de Christo o nome
Nem por voz, nem por letras conhecia.
Os feitos e desejos são d'esse home,
bons no quanto julgar á razão cabe;
em peccar ditos e actos não consome.
Quando sem fé e sem baptismo acabe,
Há justiça em ser ele condenado?
Póde ter culpa quem não crê, não sabe?

(ALIGHIERI, 1907c, p. 199).

Quais são as leis que decidem sobre a vida, absolvendo-a ou condenando-a? As leis formais são o único princípio a ser considerado, ou as regras que elas enunciam são transcendidas por uma instância maior, situada além de suas indicações? No céu de Júpiter, a Águia anuncia um princípio mais significativo, contra o qual nenhuma avaliação humana prevalecerá:

Dizem muitos em grita – CHRISTO! CHRISTO!
Menos perto, em juizo, do que o infido
Lhe hão de ser que jámais conheceu CHRISTO.
Hade os damnar o Ethiope descrido,
quando em grei rica e pobre eternamente,
For o gênero humano repartido (ALIGHIERI, 1907c, p. 200).

Para Benvenuto da Imola, o etíope coincide com “os da Etiópia que estão no extremo sul, pretos por causa do calor excessivo” (IMOLA, 1887b, p. 246.) O Etíope condenará toda a Cristandade: de Praga a Paris, do orgulho da Escócia à “demencia” do “Bretão” (ALIGHIERI, 1907c, p. 200), do “Rei de Espanha / e o que a Bohemia rege” (ALIGHIERI, 1907c, p. 200), os quais avançam “em luxuria” (ALIGHIERI, 1907c, p. 200), à “avareza” e à “ignavia” (ALIGHIERI, 1907c, p. 201) do “Rei da ilha, em que morreu Anchise / e d’onde

SUMÁRIO



o fogo, a trovejar, se exhala” (ALIGHIERI, 1907c, p. 201), e assim por diante, desde Portugal até a Noruega, da Croácia à Hungria até Nicósia e Famagusta.

Não são as normas positivas que regulam a salvação ou a condenação. A vida e o propósito que definem seu significado estão situados em um horizonte mais amplo. Os poderosos decidem quais são as leis que regulam a vida associada. Estabelecem sua autoridade. Tornam-se intérpretes e garantidores. No entanto, existe um princípio mais elevado que transcende seu poder e exalta ou censura suas decisões. São os últimos da história, os marginalizados, os oprimidos, os condenados da terra que julgam o poder. Eles são os guardiões da verdade e absolvem e condenam. Tornam-se, neste sentido, uma figura de Deus, que, no último dia do mundo, ergue-se como árbitro do bem e do mal. No céu do sol, a Águia da Justiça anuncia esse princípio. Nomos (a Lei) é subordinado a Dike (a Justiça). As leis traduzem a justiça em normas, mas a Justiça transcende todo direito e é maior que suas normas empíricas, relativas e imperfeitas.

As regras finitas da lei são opostas à justiça infinita de Deus. Sempre que um ser humano, o mais fraco de todos, relegado à periferia do sistema, um etíope esquecido, em nome da Justiça Absoluta, puder julgar os *magníficos* destinos de uma sociedade e medir a imperfeição de seus sistemas ou a loucura de sua desordem. Nunca devemos esquecer seu olhar e seu julgamento, fundamentados em um princípio maior do que todas as normas individuais. A predição apocalíptica da Águia no céu de Júpiter lança a sombra de um mundo ferido e negligenciado sobre a responsabilidade dos grandes impérios e das ações de seus Senhores. E talvez, à luz dessa ideia consumada de Justiça, entre os marginalizados da terra finalmente redimidos, haja lugar para os humilhados e ofendidos de todos os suís do mundo.



REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. **Inferno**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro: Rio de Janeiro, Tipografia do Instituto Profissional Masculino, 1907a.
- ALIGHIERI, D. **Purgatório**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro: Rio de Janeiro, Tipografia do Instituto Profissional Masculino, 1907b.
- ALIGHIERI, D. **Paraiso**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Tipografia do Instituto Profissional Masculino, 1907c.
- BARBERO, A. **Dante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- DELL'OTTIMO, A. **Chiose sopra la 'Comedia'**. PERNA, C. (org.). Roma: Salerno Editrice, 2018.
- DUMAS, A. **Le corricolo**. vol.I. Bruxelles: Hauman, 1843.
- FERRONI, G. **L'Italia di Dante**. Viaggio nel paese della Commedia. Milão: La Nave di Teseo, 2019.
- GALILEI, G. **Opere**. FAVARO, C. et alii (org.). v. IX. Florença: Barbera, 1899.
- IMOLA, B. R. **Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam nunc primum integre in lucem editum**. LACAITA, G. F. (Org.). v. 1. Florença: Barbèra, 1887a.
- IMOLA, B. R. **Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam nunc primum integre in lucem editum**. LACAITA, G. F. (Org.). v. 5. Florença: Barbèra, 1887b.
- MALAPARTE, C. **A pele**. Tradução de Beatriz Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- MALATO, E. **Dante**. Roma: Salerno Editrice, 1999.
- MANDELŠTAM, O. **Conversazione su Dante**. Milão: Adelphi, 2021.
- NIGRO, S. S. Il diluvio universale su Napoli. **Il sole**, 24 de abril de 2022, p. 5.
- PUGLIESE, N. **Malacqua**. Nápoles: Pironti, 2013.
- SANTAGATA, M. **Boccaccio**. Milão: Mondadori, 2019.
- SERCAMBI, G. **Novelle**. SINICROPI, G. (org.). Florença: Le Lettere, 1995.



2

Andrea Mazzucchi

UM DANTE NÃO ITALIANO:

UM EPISÓDIO DA FORTUNA DE DANTE
NA FRANÇA NA PRIMEIRA METADE
DO SÉCULO XIX¹

¹ Tradução de Matheus Silva Vieira (SSM/UFC). Revisão de Karla Andressa da Silva Araújo e de Leandro Vidal Carneiro. A presente contribuição é uma reelaboração do ensaio de Andrea Mazzucchi, intitulado *Un episodio della Fortuna di Dante in Francia nel Primo Ottocento. Les Proscrits de Balzac*, publicado em *Rivista di studi danteschi*, v. III, n. 2, julho-dezembro 2003, p. 468-480.

SUMÁRIO



Adquiriu ele os primeiros estudos, como já foi dito acima, na própria pátria e depois partiu para Bolonha, lugar mais fértil em tal alimento; e já próximo da velhice foi a Paris, onde, com muita glória para si, muitas vezes demonstrou a grandeza de seu engenho em disputas que, ainda hoje, quando narradas, maravilham os ouvintes. [...] Mas depois que viu fechados todos os caminhos para o retorno, e dia após dia tornar-se vã sua esperança, abandonou não apenas a Toscana, mas toda a Itália, cruzou os montes que a separam da Gália e, como pôde, foi a Paris; e lá se entregou de todo ao estudo da filosofia e da teologia, retomando ainda o que das outras ciências pudesse talvez ter perdido pelos impedimentos que sofrera. [...] Teve ainda este poeta capacidade admirável e inabalável memória e intelecto perspicaz, tanto que, estando em Paris, e submetendo-se aí a uma disputa de *quodlibet* que nas escolas de teologia se fazia, primeiro, sem nada acrescentar e de forma ordenada, tal como haviam sido postas, apreendeu e recitou as catorze questões de diversos homens sábios sobre diversas matérias, com os argumentos a favor e contra defendidos pelos oponentes; e depois, seguindo aquela mesma ordem, resolveu-as acuradamente e respondeu aos argumentos contrários [...] (BOCCACCIO, 2021, p. 40, 52, 64).

Com tais afirmações contidas na primeira e mais ampla redação do *Trattatello in laude di Dante*², Giovanni Boccaccio, precedido apenas de uma breve indicação de Villani, se erigia como testemunha primária e autorizada de uma hipotética viagem de Dante a Paris, corroborando ainda mais o perfil traçado por ele do exilado florentino como poeta, filósofo e teólogo, academicamente titulado. A notícia da estadia de Dante na capital francesa, totalmente ignorada por Pietro Alighieri e Leonardo Bruni, foi, ao invés, retomada entre os antigos por Benvenuto, Buti e Serravalle, constituindo, desde então, um parágrafo debatido e um ponto biográfico de Dante não claramente definido.

SUMÁRIO



Os modernos defensores da veracidade do relato de Boccaccio buscaram confirmações, ainda que não decisivas, em alguns trechos da *Comédia* que pudessem revelar algum conhecimento direto da cidade e de seu ambiente universitário, focando especialmente nos versos 137-139 do canto X do *Paraíso*, que contêm, como se sabe, uma rápida referência a Sigieri di Brabante e a menção do “*Vico de li Strami*”³, sede dos edifícios da Universidade parisiense: “É Siger, que assim luz eternamente / Na rua de Fouare lera outr’ora / Verdades, que ódio não provocado ingente” (ALIGHIERI, 1907, p. 101).

Nenhum dos elementos relatados tem força probatória real, e permanece forte a suspeita de que a experiência de Dante em Paris também deve ser interpretada como mais um segmento da lenda biográfica habilmente construída por Boccaccio. Tal prudência, no entanto, não foi compartilhada por Honoré de Balzac, autor de um breve conto intitulado *Os proscritos*, publicado em 1º de maio de 1831 na *La Revue de Paris*, posteriormente acrescentado em 1835, com algumas variantes significativas, como *peristilo*, d’O *livro místico* e definitivamente inserido entre os *Études philosophiques d’A comédia humana*.

O protagonista deste conto, explicitamente ambientado na Paris de 1308, é um misterioso ancião e venerável estrangeiro, Dante Alighieri, cuja identidade, no entanto, apesar de alguns indícios disseminados ao longo da narrativa, só será revelada nas páginas finais. Para Balzac, portanto, a estadia parisiense de Dante é considerada uma aquisição estabelecida, que não necessita de confirmação adicional.

Como escreveu André Pézard, “Graças a Balzac, adquirimos de repente a certeza de que Dante realmente veio a Paris, pois Balzac nos fornece evidências históricas, confirmações seguras ignoradas pelo pobre Boccaccio, por quem, no entanto, o rumor

SUMÁRIO



dessa viagem havia se espalhado" (PEZARD, 1963, p. 469, tradução nossa). Todavia, não é da leitura direta da *Vida de Dante*, ainda não traduzido para o francês em 1830, que Balzac obtém as informações sobre a estadia de Dante em Paris, embora o perfil físico e moral de Alighieri apresentado em *Os proscritos* pareça, em alguns aspectos, amplificar, sinistramente exagerando, aquele sinteticamente delineado por Boccaccio.

De fato, há uma forte tentação de estabelecer relações intertextuais entre alguns trechos do conto de Balzac, como o rosto que "parecia sombrio" (BALZAC, 1955, p. 657) do velho exilado, seus olhos que pareciam "em saliência" (BALZAC, 1955, p. 657), seu nariz aquilino ("o nariz tombava reto e prolongava-se de tal maneira que as narinas pareciam retê-lo", BALZAC, 1955, p. 657), sua "estatura mediana" (BALZAC, 1955, p. 658), a conveniência de suas vestes ("a alma, o corpo e o abito se harmonizavam assim de modo a impressionar as mais frias imaginações", BALZAC, 1955, p. 658), a extraordinária abstinência de comida (perguntou o sargento Tirechair à sua esposa Jacquelin: "já o viste comer uma boa côdea de pão, um bolo feito por mão de um padeiro católico?", BALZAC, 1955, p. 655), a animosidade contra os guelfos que explode na imprecação final: "Morte aos guelfos!" (BALZAC, 1955, p. 677), e os seguintes trechos da *Vida de Dante*:

Era, portanto, este nosso poeta, de estatura mediana e, ao atingir a idade madura, ficou um tanto curvadinho, e seu caminhar era grave e manso, sempre com honestíssimos panos trajado naquele hábito que convinha à sua maturidade. O rosto era longo, o nariz aquilino, e os olhos antes graúdos que pequenos, as maxilas grandes, e o lábio superior avançava sobre o inferior; de tez morena, os cabelos e a barba volumosos, negros e crespos, e na face mostrava-se sempre melancólico e pensativo. [...] No comer e no beber foi moderadíssimo [...]. Ninguém foi mais feroz gibelino e adversário dos guelfos quanto ele; [...] E com esta animosidade viveu até a morte (BOCCACCIO, 2021, *passim*).

SUMÁRIO



A oportuna cautela metodológica, que exige reconhecer tais conexões apenas na presença de paralelismos extensos e isomórficos, contudo, impede o acesso a tal sugestão. Pelo menos em um caso, no entanto, o estreito vínculo entre os dois textos não pode ser casual ou atribuído, como no exemplo das características fisiológicas atribuídas por Balzac a Dante, à tradição iconográfica – particularmente viva na França do início do século XIX, a partir da célebre pintura, exibida em 1822 no Salon, *La Barque de Dante*, de Eugène Delacroix –, ou à impressão exercida sobre Balzac, como acredita Castex (1961), da máscara mortuária de Dante preservada em Ravena. A observação do sargento Tirechair sobre a tez escura do velho exilado, atribuída ao fogo do inferno (“sua pele morena foi cozida e curtida pelo fogo do inferno” (BALZAC, 1955, p. 655)), parece, de fato, uma clara retomada do episódio das mulheres de Verona narrado por Boccaccio, imediatamente após o retrato de Alighieri citado anteriormente:

Por isso, aconteceu uma vez em Verona, estando já divulgada em todo o mundo a fama de suas obras, sobretudo a parte de sua *Comédia* que ele intitulou *Inferno*, conhecido por muitos homens e mulheres, que, passando ele diante de uma porta onde algumas mulheres estavam sentadas, uma delas disse às outras bem baixinho, mas não tanto que Dante e quem estivesse com ele não pudessem ouvir: “Mulheres, vedes aquele que vai ao inferno e volta quando bem quer, e traz aqui para cima as novas dos que lá embaixo estão?” Ao que uma outra respondeu com singeleza: “Realmente, deve ser verdade o que dizes: não vês como ele tem a barba crespa e a cor morena por causa do calor e da fumaça que há lá embaixo?” (BOCCACCIO, 2021, p. 62).

Também para este aspecto específico, não seria, contudo, imprescindível supor uma leitura, bastante improvável na língua original, do *Trattatello* de Boccaccio: Balzac teve conhecimento desse episódio através dos *Cours de littérature française* de Villemain, cuja primeira edição é de 1830 e que reproduzia as não desinformadas

SUMÁRIO



aulas sobre literatura medieval ministradas na Sorbonne diante de um amplo público. Na décima dessas aulas, o acadêmico francês, ao falar sobre a grande popularidade de Dante entre os contemporâneos, traduz literalmente, sem mencionar a fonte, o episódio recordado por Boccaccio (VILLEMAIN, 1882, p. 307-308). E a Villemain *Os proscritos* provavelmente devem outras sugestões, relacionadas principalmente ao angustiante desejo do *exul immeritus* de retornar a Florença e ao orgulhoso ressentimento do guelfo, “proscritos pelos guelfos” (VILLEMAIN, 1882, p. 306) e conseqüentemente tornando-se gibelino “por vingança” (VILLEMAIN, 1882, p. 308). Todavia, nas lições de Villemain, buscaríamos em vão não apenas uma referência a Sigieri, na época praticamente ignorado na França, mas também, entre os diferentes locais onde o exilado florentino encontrou refúgio, não é sequer mencionada Paris.

Excluindo, portanto, como Guise corretamente acredita, que tenha havido “particulares pesquisas para este conto” (GUISE, 1980, p. 515), e, apesar de muito ser atribuído à fervorosa e, em vários aspectos, anacrônica imaginação de Balzac, acredito que, para a reconstrução da gênese d’*Os proscritos*, além dos *Cours de Villemain*, outra possível peça interessante pode ser recuperada, da qual o romancista francês talvez tenha tirado não apenas informações biográficas sobre o personagem, mas também, como veremos, um critério particular de leitura da *Comédia*.

Trata-se da bem-sucedida tradução em prosa do *Paraíso*, publicada, em 1811, em Paris, por Artaud de Montor (1811), certamente conhecida por Balzac, e que é precedida por uma *Vie du Dante*, com algumas páginas dedicadas à estadia parisiense do exilado florentino. De fato, Montor, após lembrar as opiniões de Boccaccio, Villani, Benvenuto, Serravalle e Tiraboschi, conclui que: “é certo que Dante fala de Paris como uma cidade que ele conheceu e da qual guardou memórias” (Artaud de Montor, XLV, tradução nossa); e acrescenta, referindo-se à nota relativa aos versos 137-138 do canto X do *Paraíso*, como confirmação decisiva de que Dante não esqueceu “o nome da

SUMÁRIO



rua do Fouarre, onde estavam as escolas da universidade” (ARTAUD DE MONTOR, XLV-XLVI, tradução nossa), contribuindo, assim, com sua homenagem para aumentar a glória da instituição universitária parisiense. É precisamente sobre o curto-circuito estabelecido aqui entre Dante, Paris, Sigieri e os versos da *Comédia*, através dos quais este último alcançará “a imortalidade humana” (BALZAC, 1955 p. 668), que o conto de Balzac é construído.

O conto, embora não seja particularmente conhecido entre os dantistas italianos, representa um momento significativo e, em certos aspectos, original da fortuna e do mito oitocentista do poeta da *Comédia*, e é emblemático de como Dante, pouco conhecido e mal julgado pelos franceses nos séculos XVII e XVIII, de repente torna-se maravilhosamente popular” (PEZARD, 1963, p. 683, tradução nossa).

A cultura romântica francesa, não apenas literária, dos primeiros decênios do século XIX mostrou, de fato, de acordo com a superação da estética classicista e com a revalorização da civilização cristã e da história medieval, uma nova sensibilidade e disponibilidade em relação à figura e à obra de Dante, que eram capazes de oferecer temas e motivos congeniais ao ambiente romântico. Todavia, o fascínio exercido raramente foi além de alguns clichês convencionais e quase nunca foi acompanhado de uma extensa informação sobre os textos de Dante.

De fato, excluindo as já mencionadas lições de Villemain e aquelas ministradas no biênio 1833-34 por Claude Fauriel – ainda mais rigorosas e não apenas atualizadas sobre os resultados da crítica alemã, mas também historicamente fortalecidas pelas informações fornecidas por estudiosos e comentaristas italianos (lembramos, ao menos, Manzoni e Biagioli), bem como a significativa *Prefácio do Cromwell*, de Victor Hugo, onde ele astutamente relaciona o realismo e a combinação de sublime e cotidiano da *Comédia* ao modelo bíblico e evangélico –, os mais importantes protagonistas do primeiro romantismo literário francês apenas fruíram de maneira

SUMÁRIO



genérica do modelo de Dante, limitando-se, na maioria das vezes, a algumas citações episódicas e quase estereotipadas, quase sempre retiradas do *Inferno*, e à lembrança de alguns episódios dotados de maior carga emocional e passional, como os de Francesca e Ugolino.

Parece não escapar deste superficial conhecimento nem mesmo Honoré de Balzac, cujas obras apresentam frequentes, mas muitas vezes imprecisas, genéricas e óbvias referências dantescas pontualmente enumeradas por René Guise (1963, p. 297-319), que se referem principalmente ou à atmosfera infernal como um todo, com alusões e citações repetidas da inscrição na porta de *Inferno III*, e do episódio de Paolo e Francesca, ou à figura de Beatriz como inspiradora do amor. No entanto, a partir d'*Os proscritos*, Dante deixará de ser para Balzac apenas um repertório de imagens e frases incisivas e memoráveis e se transformará, inclusive, em um de seus personagens nos dois romances subsequentes, *Luís Lambert* e *Serafita*, da trilogia do *Livro místico*, um importante precedente ideológico-cultural com o qual pode ser comparado e, talvez, identificado.

O misterioso e inquietante estrangeiro d'*Os proscritos*, que chega exilado de Florença a Paris para ouvir as lições dos mestres da Sorbonne, e de Sigieri di Brabante em particular, é, como já mencionado, Dante Alighieri. No entanto, Balzac não apenas faz de Dante o protagonista de sua novela, mas através do triste episódio de Honorino, que se suicida após a morte de sua amada e é forçado pela eternidade a percorrer os círculos da cidade dolente, se deu "o luxo de adicionar um episódio à *Divina Comédia*" (GUISE, 1980, p. 518), colocando simultaneamente ele mesmo em cena como personagem do poema de Dante. Essa densa rede de conexões torna, portanto, o breve conto de 1831, além dos anacronismos e das incongruências históricas repetidamente denunciadas, a prova mais evidente do poder sugestivo que Dante exerce sobre Balzac.

Fundamentalmente, são duas as perspectivas de leitura e interpretação da *Comédia* que emergem d'*Os proscritos*: uma, mais

SUMÁRIO



convencional, ligada ao motivo do exílio; a outra, mais original, que insiste, em vez disso, no caráter visionário e esotérico da construção dantesca e nas aberturas místicas presentes na *Comédia*. A primeira é exibida desde o título, que, neste caso, não apenas identifica a obra, mas descreve, com fortes efeitos conotativos, o seu conteúdo simbólico. Dante se torna, de fato romanticamente, na progressiva construção do conto, a hipóstase do poeta exilado, proscrito precisamente, perseguido e vingador, melancólico e passional, enquanto sua poesia se delineia como emblema de um projeto humano e intelectual que, diante da derrota histórica, não se entrega ao fechamento solipsista e, pelo contrário, relança seu próprio cosmos ideológico, sem renunciar de forma alguma a uma perspectiva de redenção e vingança. No velho exilado em Paris, de fato, o pesar pela pátria perdida, o angustiante questionamento sobre as motivações do exílio injusto nunca está dissociado da convicção inabalável de seu triunfo final:

[...] A natureza não me dizia adeus, queria deter-me. Ah! Era tudo para mim: minha mãe e minha filha, minha espôsa e minha glória! Os próprios sinos choravam naquele instante a minha proscricção. Ó Terra maravilhosa! Ela é tão linda quanto o céu! Desde aquela hora, eu tive o universo como calabouço. Minha querida pátria, por que me exilaste? - Mas eu triunfarei! - exclamou êle, lançando esta frase com tal acento de convicção e num timbre tão sonoro que o barqueiro estremeceu, julgando ouvir o som de um clarim. O velho estava de pé, numa atitude profética, e olhava os ares na direção do sul, mostrando a sua pátria através das regiões do céu. A palidez ascética de seu rosto cederá lugar à coloração do triunfo, seus olhos fulguravam, êle era sublime como um leão eriçando a juba (BALZAC, 1955, p. 669-670).

Dante representou, em resumo, pelo Balzac d'*Os proscritos*, assim como por muitos outros românticos não apenas franceses, um exemplo construtivo de poeta com forte engajamento moral e histórico-político, cuja mensagem se carregava de profundas valências patrióticas, destacadas, na primeira redação do conto, sobretudo

SUMÁRIO



na eloquente epígrafe, constituída pelo verso rossiniano “*O patria*” (BALZAC, 1831, p. 12), que, em plena solidariedade semântica com o título, exhibia o elemento fundamental da narrativa, orientando e condicionando os leitores em uma precisa direção interpretativa.

Quando, em 1835, Balzac republicou *Os proscritos* – fazendo, como mencionado, do breve conto de 1831 Werdet o *peristilo* da trilogia do *Livro místico* –, a substituição desta epígrafe por uma dedicatória mais anódina e pessoal a Laure Surville, *Almae sorori*, e principalmente as indicações de leitura fornecidas no prefácio da edição Werdet, modificam o estatuto do personagem dantesco, cujo exílio político se torna, pela perspectiva de Auerbach, uma figura de uma viagem muito mais desafiadora em direção a dimensões absolutas e quiméricas, em direção às verdades supremas recebidas das lições do místico Sigieri e que permitirão a Dante “esclarecer a sua *Divina Comédia*” (BALZAC, 1981, p. 186).

A concepção do universo atribuída por Balzac a Sigieri n’*Os proscritos* não tem, no entanto, nenhuma relação com a filosofia averroísta do Sigieri histórico, que adquiriu alguma notoriedade na França somente a partir dos estudos de Victor Le Clerc, publicados em 1847, e parece, ao invés disso, reproduzir as teorias do visionário sueco Emanuel Swedenborg, nas quais Balzac acreditava encontrar uma resposta científico-racional e mística ao seu desejo intelectual de identificar um princípio unitário e homogêneo capaz de explicar as correspondências secretas que permeiam o mundo e não são captadas pela sensibilidade humana comum.

Na lição de Sigieri, de fato, os diferentes níveis de existência são visualizados como esferas brilhantes que progressivamente conduzem a Deus e que o homem tem o poder de percorrer com o auxílio do Pensamento, do Amor e da Fé. Em contraste, o inferno era simetricamente constituído “mediante outros círculos dispostos em ordem inversa das esferas brilhantes que aspiravam a Deus” (BALZAC, 1955, p. 666). A semelhança superficial entre essas esferas circulares

SUMÁRIO



e a estrutura em giros e círculos concêntricos dos cânticos extremos da *Comédia* permitiu que Balzac, segundo o clássico princípio hermético do *post hoc ergo ante hoc*, imaginasse Dante, iluminado pela sabedoria de Sigieri, como um pálido precursor de Swedenborg.

O que, todavia, faltava a Sigieri era a capacidade de traduzir em formas poéticas e duradouras a complexidade de suas ideias: irá, portanto, a *Comédia* de Dante cumprir essa função, para garantir, por meio “de uma única linha” (BALZAC, 1955, p. 667), uma glória não passageira ao ilustre doutor da Sorbonne. Implícita, mas não excessivamente, nesses tipos de considerações, está a tentativa de Balzac de assimilar a sua própria figura como intérprete do pensamento de Swedenborg àquela de Dante. Crucial para a construção do sujeito da interpretação é, em virtude de seu estatuto semiótico de metadiscorso, o *Prefácio* de 1835, na qual, de fato, o paralelismo entre Dante e Balzac é explicitamente estabelecido: *O livro místico* torna-se, de fato, o lugar no qual “o Verbo dos místicos encarnou-se nela” (BALZAC, 1981, p. 188) e o autor, que “tinha ali pressentido como que uma nova *Divina Comédia*” (BALZAC, 1981, p. 188), aquele que se esforçou para traduzir a fascinante, mas complexa teoria swedenborgiana em formas que pudessem “torná-la atraente como um romance moderno” (BALZAC, 1981, p. 188).

Representar Dante ouvindo em Paris as lições de Sigieri, “o mais afamado doutor em teologia mística da Universidade de Paris” (BALZAC, 1955, p. 661), significa, no entanto, para Balzac, também identificar, na *Comédia*, os conteúdos de uma tradição oculta e, assim, incluir o texto de Dante dentro de um paradigma cultural, aquele místico-hermético, de ascendência antiquíssima e cuja genealogia é lembrada n’*Os proscritos*:

A Teologia Mística abrangia o conjunto das *revelações divinas* e a explicação dos *mistérios*. Esse ramo da antiga teologia permaneceu secretamente em honra entre nós: Jacob Boeme, Swedenborg, Martinez Pasqualis, Saint-Martin, Molinos, a sras. Guyon, Bourignon e Krudener,

SUMÁRIO



a grande seita dos Extáticos, a dos Iluminados, conservaram dignamente, em diversas épocas, as doutrinas dessa ciência, cuja finalidade tem algo de assustador e de gigantesco. Hoje, como no tempo do Dr. Sigier, trata-se de dar asas ao homem para penetrar no santuário onde Deus se oculta a nossos olhares (BALZAC, 1955, p. 662-663).

E evocada com maior detalhe também em uma passagem crucial do mencionado *Prefácio*:

Como religião, o misticismo procede em linha reta do Cristo por São João, o autor do *Apocalipse*; porque o *Apocalipse* é um arco lançado entre o misticismo cristão e o misticismo indiano, alternativamente egípcio e grego, vindo da Ásia, conservado em Mênfis, formulado em proveito do seu Pentateuco por Moisés, guardado em Elêusis, em Delfos, compreendido por Pitágoras, renovado pela águia dos apóstolos, transmitido nebulosamente à Universidade de Paris. No século XII (vejam-se *Os Proscritos*), o doutor Sigier professa, como ciência das ciências, a Teologia Mística naquela universidade, rainha do mundo intelectual, a quem as quatro nações católicas faziam a corte. Vêm aí Dante a vir mandar esclarecer a sua *Divina Comédia*, pelo ilustre doutor que seria esquecido, sem os versos em que o Florentino consagrou o seu reconhecimento para com o mestre. O misticismo que se encontra ali a dominar a sociedade, sem que a corte de Roma se inquietasse, porque então a bela e sublime Roma da Idade Média era onipotente, foi transmitido à senhora Guyon, a Fénelon e à menina Bourignon por autores alemães, dos quais o mais ilustre é Jacob Böhme. Depois, no século XVIII, houve em Swedenborg um evangelista e um profeta, cuja figura se eleva talvez, tão colossal como as de São João, de Pitágoras e de Moisés. O Sr. Saint-Martin, recentemente falecido, é o último grande escritor místico (BALZAC, 1981, p. 186-187).

Não se trata, porém, apenas de uma questão de influências culturais. A construção e interpretação do personagem de Dante dentro d'*Os proscritos* refletem, na verdade, alguns procedimentos característicos da semiótica hermética, tais como o uso destemido

SUMÁRIO



de informações não documentadas, a identificação de semelhanças casuais e ilusórias entre modelos conceituais dificilmente compatíveis, a instância de sigilo dos conteúdos da teologia mística ("O doutor e o estrangeiro não conversavam em latim nem em língua gaulesa; falavam gravemente um idioma desconhecido" (BALZAC, 1955, p. 668), da qual decorre a instância da seleção e da iniciação ("Esse ramo da antiga teologia permaneceu secretamente em honra entre nós" (BALZAC, 1955, p. 662).

Através do discurso crítico subjacente à sua invenção narrativa, Balzac poderia, portanto, ingressar, com uma posição pelo menos cronologicamente relevante, na fileira dos intérpretes esotéricos de Dante, que, desde as primeiras décadas do século XIX até os dias atuais, têm constituído uma corrente historicamente não marginal da crítica de Dante. A consideração de Balzac acerca de Dante como um pálido precursor das ideias de Swedenborg e a recepção da *Comédia* em uma chave hermética, como reservatório de enigmas entregues a uma linguagem obscura e cifrada, devem, além disso, ter sido condicionadas, como não parece ter sido ainda observado, também pela colocação editorial da tradução do *Paraíso* realizada por Artaud de Montor, publicada, em 1811, pelo editor Treuttel, especialista em literatura esotérica, e para cujos tipos também haviam aparecido, em 1788, o *Abrégé des ouvrages d'E. Swedenborg de Daillant de la Touche* e, em 1820, o *Abrégé des principaux points de doctrine de la Vraie Religion chrétienne d'après les écrits de Swedenborg* de Robert Hindmarsh, os dois mais importantes epítomes através dos quais Balzac entra em contato com a filosofia swedenborgiana.

Em outras palavras, quer-se dizer que, na recepção que Balzac tem da *Comédia* como texto místico-hermético, também atuou o *peritexto editorial* (GENETTE, 2009), elemento, como se sabe, de forma alguma neutro, mas, ao contrário, capaz de mediar, de forma sutil, porém decisiva, um modelo interpretativo, bem como de promover associações entre textos e sistemas conceituais aparentemente distantes.

SUMÁRIO



Dentro de tal critério hermenêutico, parece-me que também devemos incluir a observação, variamente interpretada pela crítica balzaquiana, contida nas inacabadas *Aventures administratives d'une idée heureuse* de 1834, segundo a qual a *Comédia* seria uma ponte entre a Europa e a Ásia (BALZAC, 1981), que lembra a afirmação do *Prefácio d'O livro místico* sobre o Apocalipse como intermediário entre o misticismo ocidental e oriental: em ambos os casos, está em jogo a identificação, dentro do poema de Dante, de vestígios não exclusivamente atribuíveis ao domínio do racionalismo cristão.

Para fornecer à interpretação original de Balzac acerca da *Divina Comédia* uma localização reconhecível no panorama variado da exegese de Dante, não será, portanto, sem razão lembrar como, no filão dos críticos esotéricos, (aqueles que Eco eficazmente definiu como "adeptos do velame"⁴), é particularmente difundida e apreciada a ideia de um Dante como traço de união entre as culturas simbólicas orientais e as racionalistas ocidentais, e ainda destacar que René Guénon, um epígono dessa corrente, afirmou que a *Comédia* revela o que teria sido, "à frente do desvio moderno, a tradição civilizatória do mundo ocidental" (GUENON, 1984, p. 82, tradução nossa).

É evidente que tal perspectiva crítica, à qual a surpreendente preferência, repetidamente expressa por Balzac após 1839, pelo *Paraíso* em detrimento dos outros cânticos, mesmo que tenha a vantagem de recuperar, na era romântica, a centralidade da dimensão teológica e filosófica da *Comédia*, leva, no entanto, a resultados aberrantes e enganosos. Especialmente quando se considera que o caráter visionário, irracional e misterioso do paradigma hermético é dificilmente compatível com a centralidade atribuída, no sistema ideológico da *Comédia*, ao exercício racional que acompanha constantemente o itinerário intelectual de Dante desde os tempos da *Vida nova* até a definição, totalmente tomista, da essência da beatitude

4

Foi Umberto Eco (2012, p. 67) quem deu tal definição das leituras esotéricas da *Comédia* (nota do organizador).

SUMÁRIO



nos versos 109, 110 e 111 do canto XXVIII do *Paraíso* (“D’esta arte se conhece que se funda / mais na visão celestial ventura / do que no amor, acção, que vem segunda” (ALIGHIERI, 1907, p. 294), e até à extrema visão de Deus, que é a recompensa obtida pelo *viator* graças também a um esforço intelectual comparado não casualmente ao do “[...] geometra que o espirito crucia / para o círc’lo medir [...]” (ALIGHIERI, 1907, p. 341).

A imponente contribuição de temas e motivos da tradição mística na *Comédia* é posta em função apenas para as exigências de representação metafórica, sem jamais se tornar o fundamento estrutural da construção ideológica dantesca, que, mesmo em seu ecletismo, quase nunca ultrapassa as margens do “racionalismo” aristotélico-tomista (MIGLIORINI-FISSI, 1982, p. 67).

Para além de episódicas sugestões intrigantes, como Guise escreve, “basicamente, Balzac não entendeu Dante” (GUISE, 1963, p. 319, tradução nossa) e *Os proscritos*, para os dantistas, podem, assim, representar apenas mais um interessante exemplo de como a *Comédia* se presta, como um clássico de inesgotável complexidade, a uma “latitude de abuso” (CONTINI, 1970, p. 374, tradução nossa), e a constantes processos de reapropriação através dos quais o poema de Dante se torna um modelo para orientações talvez inteiramente opostas.

Se, portanto, Balzac não fornece chaves particularmente eficazes para a decifração da obra de Dante, deve-se, no entanto, avaliar cuidadosamente não apenas o quanto a construção pessoal do personagem Dante pode ter contribuído para a definição da identidade cultural do autor da *Comédia humana*, mas também ressaltar que a particular modalidade de recepção em chave mística e esotérica da *Divina Comédia* permite entender melhor a centralidade do aspecto visionário e cósmico da poética balzaquiana e evitar o risco de uma oposição demasiado nítida entre a dimensão histórico-realista do romantismo francês e a mágica, intuitiva e simbólica.

SUMÁRIO



Como escreveu Giovanni Macchia, “uma das razões do interesse moderno por Balzac poderia residir em um processo aparentemente contraditório: a ‘visionariedade’ do real [...] revelada com o máximo de precisão” (MACCHIA, 1999, p. 55, tradução nossa). A originalidade de Balzac reside, portanto, justamente em sua capacidade de unir a análise científica e o estudo frio dos mais diversos ambientes a uma exigência quase mística de unidade e harmonia entre o mundo das coisas e o do espírito. Uma exigência satisfeita, em sua opinião, na *Comédia*.

Em outras palavras, mesmo uma interpretação equivocada da *Comédia*, como a de Balzac, que pouco ou nada diz sobre a verdade do texto de Dante, pode, no entanto, revelar-se, como frequentemente acontece (pensemos, no contexto italiano, nos estudos de Pascoli sobre Dante), uma lente valiosa para focalizar as zonas nebulosas e, portanto, mais fugidias da ideologia e da poética de um autor.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, D. **Paraíso**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Tipografia do Instituto Profissional Masculino, 1907.

ARTAUD DE MONTOR, A. F. **Le Paradis, Poème du Dante, traduit de l'italien**. Paris: Treuttel et Würtz, 1811.

BALZAC, H. de. O livro místico. In: BALZAC, Honoré de. **Estudos filosóficos**. Tradução de José Gonçalves. v. XV. Porto: Civilização, 1981, p. 184-190.

BALZAC, H. de. Os proscritos. In: BALZAC, Honoré de. **Estudos filosóficos**. Tradução de Mário Quintana. v. XVI. Rio de Janeiro: Globo, 1955, p. 647-677.

BALZAC, H. de. Les Proscrits. In: **Revue de Paris**. V. 26. 1831, p. 12-51.

BOCCACCIO, G. **Vida de Dante**. Tradução, introdução e notas de Pedro Falleiros Heise. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.

SUMÁRIO

- CASTEX, P. G. Préface. *In: Nouvelles et contes de Balzac. Études philosophiques*, Paris: CDU, 1961.
- ECO, U. **Os limites da interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros, Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- GUENON, R. **Autorité spirituelle et pouvoir temporel**. Paris: Éditions Vêga, 1984.
- GUISE, R. Introduction a Les Proscrites. *In: La Comédie Humaine*. Paris: Gallimard, 1980.
- GUISE, R. Balzac et Dante. **L'Année balzacienne**. 1963. p. 297-319.
- LE CLERC, V. **Histoire littéraire de la France**. v. 21. Paris: Levy, 1847.
- MACCHIA, G. Balzac e il romanzo moderno. *In: Balzac e l'Italia*. Roma, Donzelli, 1999, p. 53-57.
- MIGLIORINI FISSI, R. La nozione di "deificatio" nel *Paradiso*. **Lettura classensi**, n. 9-10, 1982, p. 39-72.
- PEZARD, A. Comment Dante conquiert la France aux beaux jours du Romantisme. *In: Studi in onore di Carlo Pellegrini*. Turim: SEI, 1963, p. 683-706.
- VILLEMMAIN, A. F. **Cours de littérature française**. Tableau de la littérature au Moyen Âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre. Paris: Didier, 1882.

3

Marco Berisso

O DANTE DE ARARIPE JÚNIOR E O DANTISMO ITALIANO NA ERA POSITIVISTA¹

1

O presente texto nasceu no âmbito do projeto de pesquisa, financiado com verbas PRIN 2022, cujo título é *Letteratura e scienze intorno alla 'Nuova Italia' (1848-1915): psicologia, antropologia, medicina* e foi apresentado em Fortaleza, com auxílio FUNCAP, no âmbito projeto "Uma Divina comédia 'sobre-humana': o poema de Dante entre o Ceará, o Nordeste e o Sul Global" (edital Pro-Humanidades, processo PRH-0212-00091.01.00/23). Tradução de Rafael Teixeira de Oliveira, PIBIC UFC/CNPq e Andressa Mendonça, PIBIC UFC/CNPq. Revisão de Márcia Maria Fonteles Vasconcelos e de Leandro Vidal Carneiro.

DOI: [10.31560/pimentacultural/978-85-7221-133-8.3](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/978-85-7221-133-8.3)

SUMÁRIO



Permitam-me começar com uma data que deve ser entendida como exemplar. Em 1888, ano em que foi publicado *O novo intérprete de Dante*, de Araripe Júnior, na Itália, era lançado *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, de Cesare Lombroso. O livro de Lombroso é, na verdade, a quinta edição de *Genio e follia*, por sua vez expansão do livreto (apenas 46 páginas) publicado em 1864 em Milão e nascido, como diz o subtítulo, como *Prelezione ai corsi di antropologia e clinica psichiatrica presso la Regia Università di Pavia*.

A mudança de título, como podemos entender, é, na realidade, consequência de uma mudança de perspectiva da parte de Lombroso, uma mudança que envolverá, em primeiro lugar, o próprio Dante. Se, até aquele momento, o poeta florentino era indicado como exemplo de um homem genial, mas não alienado, é justamente com o volume de 1888 que se promove, pela primeira vez, a interpretação de tipo clínico da sua genialidade.

Os traços recuperáveis das páginas do segundo capítulo da primeira parte (de título explícito *Fisiologia e patologia del gênio*) são muitos: Dante apresentava uma anomalia craniana; caracterizava-se por criatividade precoce, por hiperestesia, por originalidade, pela propensão a criar neologismos ("a mesma originalidade faz criar, aos gênios como aos loucos, vocábulos de todos os tipos, que os outros não conseguem entender" (LOMBROSO, 1888, p. 32, tradução nossa)), pela megalomania e por uma tendência à esterilidade que se realizaria, no seu caso, por meio de um casamento particularmente infeliz. Uma peça adicional ao quadro global será depois inserida no volume a partir da sexta edição: trata-se de uma adição no quarto capítulo da quarta parte (*Sintesi. La psicosi degenerativa (epilettoide) del genio*), somente poucas páginas nas quais, porém, Lombroso (1894) toma para si a hipótese, aventada pelo médico francês Max Durand-Fardel, de um Dante afligido por "acessos epilépticos seguidos pela inconsciência como provam as frequentes descrições de quedas com ausências psíquicas e com inconsciência encontradas no seu poema" (LOMBROSO, 1894, p. 580).

SUMÁRIO



Como prova da suposição, Lombroso (1894) apresenta um espólio de passagens da *Comédia* que vão da perda dos sentidos no *Inferno* ao *sonambulismo* do *Purgatório* e à êxtase do *Paraíso*. Resta a dúvida, prossegue Lombroso (1894), acerca da possibilidade de interpretar esses elementos como fenômenos “de natureza histórica ou epiléptica”, mesmo que “a superbia, o erotismo do qual ele mesmo se acusa no poema, e a irascibilidade orgulhosa da qual a lenda recolheu tantas provas e da qual existem tantos documentos no seu poema tendam decididamente à epilepsia” (LOMBROSO, 1894, p. 582, tradução nossa).

O pequeno capítulo fechava com uma interessante observação. Lombroso (1894) declarava a natureza, por assim dizer, objetiva das indicações deduzíveis a partir do poema, tratadas precisamente como sintomas médicos e não como invenção literária: “não sei quais documentos psicológicos mais pessoais, mais específicos de um homem, de um escritor, existam do que seus escritos” (LOMBROSO, 1894, p. 583, tradução nossa). Dessa forma, se apagava, de fato, qualquer limite entre ficção poética e realidade clínica, entre literatura e relatório médico.

Essas páginas recuperavam, na realidade, uma nota intitulada *La nevrosi in Dante e Michelangelo*, lançada primeiramente na *Gazzetta Letteraria*, em 1893, e depois reproduzida em 1894, antes de acabar precisamente em *Uomo di Genio*, no *Archivio di Psichiatria*, isto é, o órgão oficial das teses lombrosianas, e darão o caminho a uma verdadeira e própria ofensiva cujas fases foram reconstruídas em detalhe, há pouco tempo, por Enrico Artifoni (2021). Em 1895, será lançado, também em primeira mão, na *Gazzetta Letteraria* e depois no *Archivio di Psichiatria*, um artigo de Bernardo Chiara (1895) com o título *Dante e la psichiatria. Lettera a Cesare Lombroso*, enquanto, no ano seguinte, Lombroso (1896) retornará sobre o assunto com uma contribuição suplementar com um título ainda mais explícito: *Dante epilettico*. O último ato, no que diz respeito a Lombroso, é uma nota de 1909. Intitula-se *Epilessia di Dante* e se baseia no comentário

SUMÁRIO



às rimas de Dante publicado, em 1907, pela editora Loescher, cujo autor é Antonio Santi. Estava em questão a quinta estrofe, v. 57-69, de *E' m'incresce di me sì duramente*:

No dia em que ela veio ao mundo, segundo o que se acha escrito no livro da minha mente, que aos poucos se esvai, a minha pessoa mesquinha experimentou uma paixão nova, a ponto de eu me encher de medo: porque súbitamente foi pôsto um freio às minhas fôrças e eu caí por terra, derrubado por uma voz que me atingiu o coração. E (se o livro não está errado) minha vida estremeceu tão fortemente, que bem me pareceu, que para ela, neste mundo, a morte lhe tivesse chegado: agora porém apesar domina aqueles que isso motivaram (ALIGHIERI, 1958, p. 31).

Relativamente a isso, escrevia Santi (1907):

Dante era, portanto, criança, quando apoia a *paixão nova*; teria podido ter seis ou sete anos. Qual foi essa paixão? Uma repentina e insólita força de Amor, que a partir daquele momento marcou, quase que por predestinação, uma pegada na sua vida? Certamente naqueles tempos não eram poucas as superstições. *Ou será que não foi, na verdade, um ataque epiléptico, ou algo parecido, que o fez permanecer quase inconsciente?* O que, na realidade, representa essa queda súbita, e o abandono de todas as forças, e a perda absoluta dos sentidos? (SANTI, 1907, p. 360, grifo nosso, tradução nossa).

Uma afirmação similar soava obviamente como uma vitória para Lombroso, que se apressava, por isso mesmo, a assinalar como “um filólogo não só ignaro, mas alienado das nossas ideias, como de resto o são tantos outros na Itália” (LOMBROSO, 1909, p. 219-220, tradução nossa), tinha acabado por concordar com essa hipótese um tanto vilipendiada. Quem sabe qual alegria ele teria tido ao saber que o Dante epiléptico seria ressuscitado um pouco mais de um século depois, reproposto, dessa vez, primeiramente por Claudio Giunta no seu comentário às *Rimas*, sempre a propósito desses versos, e, no ano seguinte, reiterado na biografia de Dante de autoria de

SUMÁRIO



Marco Santagata? Santagata (2012, p. 32) se refere genericamente a “estudiosos lombrosianos” e nem ele e nem Giunta citam Santi. O episódio, porém, continua significativo de certo reflorescer do cientismo mais ou menos historicista nos estudos sobre a literatura italiana medieval a partir da primeira década deste século.

Encerrada essa digressão, que espero que seja, porém, bastante instrutiva, a aproximação de Araripe Júnior e de Lombroso, no signo de Dante, na encruzilhada de 1888, é claramente muito problemática, não só por questões de cronologia, mas também, como espero demonstrar em breve, por elementos obviamente ainda mais cruciais em substância. Para o primeiro fato, é claro que a recepção da virada lombrosiana por parte de Araripe é pouco provável, não fosse senão por uma razão de datas, visto que o prefácio à tradução de Dante é lançado justamente no início desse ano, em 20 de janeiro (e tenha em mente que, como eu entendo, poderia ter sido escrito até mesmo no ano anterior).

Isto, todavia, não significa que Araripe não conhecesse Lombroso. Ao contrário, vestígios de uma leitura dos escritos lombrosianos existem e são também bastante precoces (e, curiosamente, pareceriam direcionados diretamente sobre os textos em italiano). A primeira ocasião, se vi corretamente, reaparece já em maio de 1885, quando, em conclusão a uma série de artigos lançados na revista *A Semana*, dedicados a *Germinal* de Zola, Araripe lembra *L'uomo delinquente* (do qual era lançado, no ano anterior, a terceira edição).

O nome de Lombroso retornará depois, com certa regularidade no curso dos anos seguintes. Em um artigo publicado também na mesma revista, em fevereiro de 1888 (*A poesia em suas relações com a função genésica* (ARARIPE JÚNIOR, 1960), é, como exemplo, indicada explicitamente a utilidade da psicologia lombrosiana (bem como a de Mantegazza, do qual é citado um extenso trecho da *Fisiologia dell'Amore*) como instrumento de análise da gênese do ato poético. Lombroso aparece depois entre os nomes citados

SUMÁRIO



como referência no estudo (de caráter puramente positivista, como fica claro na introdução²), publicado em vários números na revista *Novidade*, de dezembro de 1888 a fevereiro de 1889, e dedicado ao romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia.

Igualmente relevante é uma série de artigos mais uma vez publicados n'*A Semana*, em 1895, nos quais Araripe, na qualidade de acadêmico de direito, afronta o volume de Viveiros de Castro *Nova Escola Penal* (definindo, inicialmente, como "livro de exposição das doutrinas lombrosianas sobre matéria penal" (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p. 13) –, conduzindo em paralelo um confronto próximo e bibliograficamente atualizado (cita, por exemplo, o volume escrito com Raffaele Laschi, *Il delitto politico e le rivoluzioni*, publicado em 1890) com as posições lombrosianas em matéria de criminologia e antropologia criminal.

Em suma, Lombroso é uma presença sobre traços bastante constantes no tempo e, portanto, por essa mesma razão, significativa. De fato, deve-se enfatizar que as etapas que mencionei coincidem perfeitamente (e, aliás, se movem até mesmo antecipadamente) com aquelas no início do desenvolvimento da *Galassia Lombroso*, estudada, há alguns anos, por Livio Sansone (2022) e que, justamente na década de 1890, começam, no Brasil, os primeiros passos para prosseguir em um caminho que chegará até os primeiros dez-quinze anos do século seguinte.

- 2 "A inteligência dêstes artigos depende da acomodação que venham a encontrar no espírito do leitor as seguintes proposições: A – A obra de arte é uma máquina de emoções. B – Há uma perspectiva interior que todo o artista procura reproduzir no espírito de outrem. C – Essa reprodução não se pode fazer, na arte escrita ou falada, senão pela ordem direta do discurso; daí uma sintaxe superorgânica, alma de todo o livro ou peça literária. D – Os órgãos capitais dessa sintaxe são o acento periodal e a elipse interior; é por meio deles que conseguem exercer a sua ação especial os temperamentos, que mais geralmente se dividem em subjetivistas e objetivistas. E – O estilo é a resultante, em parte imprevista, do conflito entre o temperamento de cada indivíduo e o mecanismo das formas literárias já criadas por um povo, por um grupo ou por uma escola. F – Não é impossível reduzir todos estes princípios à lei que os gramáticos denominam de menor esforço, e que Spencer, na mecânica mental, designa sob o nome de economia de funções" (ARARIPE JÚNIOR, 1970, p. 127).

SUMÁRIO



Lombroso está, portanto, muito presente, mas (e o ponto central é justamente este) ele não é o Lombroso literato: obviamente, *literato* no sentido amplo, porque Lombroso nunca foi realmente literato. E acredito que aqui esteja já claro, em termos muito preliminares e querendo já revelar um pouco o final da apresentação, o ponto central da questão, isto é, que Araripe Júnior, por sua vez, era um letrado, tanto em sentido próprio do termo quanto como em atividade de leitor e de crítico. Isto implica, portanto, que a abordagem de Dante, embora com alguma relação com a qualidade da época, certamente não poderia ser a de um clínico, mas, precisamente, a de um estudioso literário. Além disso, e para encerrar o ceticismo em relação à metodologia lombrosiana, é um traço claramente reconhecível e explícito, especialmente, em um ensaio tardio dedicado a Ibsen e publicado em 1911, onde podem ser lidas as declarações (sobre as quais deverei retornar): "ali está a humanidade toda no raptó genial que o vulgo confunde com a loucura, e que psiquiatras exagerados como Lombroso quase identificam com a degenerescência" (ARARIPE JÚNIOR, 1970, p. 58-59) e

A contiguidade da loucura e do gênio gerou teorias abstrusas. Houve escritores que se exaltaram e até fisiologistas, como Lombroso, que pretenderam dar a fórmula da arte por processo semelhante ao que empíricos empregavam no diagnóstico de moléstias cerebrais (ARARIPE JÚNIOR, 1970, p. 83).

Isto não significa, naturalmente, que o ensaio sobre Dante não apresente traços evidentes de uma configuração positivista, digamos assim, pré-lombrosiana. O conjunto desses elementos já foi recolhido com precisão em um artigo de Maria Teresa Arrigoni (2000) e, assim, é suficiente, nesta ocasião, mencioná-lo. A pesquisadora recupera uma rede bastante significativa de referências, sobretudo as teorias de Spencer e Taine, que incluem tanto uma abordagem de tipo evolucionista dos eventos culturais e literários italianos quanto uma atenção problemática ao tema da raça (sobre o qual devo retornar em breve) e um recurso a um vocabulário científico,

SUMÁRIO



usado frequentemente com finalidade sobretudo metafórica e sempre, acrescentaria, com certa e evidente satisfação estilística. Identificado, em geral, esse pano de fundo, parece-me aqui oportuno deter-me sobre alguns pontos específicos que, naquele artigo, por razões óbvias, eram periféricos.

O primeiro, que posso resolver rapidamente, mas que me é necessário para reiterar a substancial acessoriedade de um certo repertório linguístico, é uma passagem na qual Araripe Júnior propõe uma das suas comparações. A *Comédia* é lida por ele como expressão de uma sociedade politicamente dividida e atravessada por violentas lutas internas, que, porém, encontra em Dante, justo nesse momento de máxima crise, o meio para redimir-se, redescobrando o próprio passado e a própria glória. Mais do que a interpretação, no entanto, vale aqui a estrutura metafórica. A situação italiana é, na realidade, comparada a uma patologia cerebral da qual surgem, por uma forma de hiperestesia memorial, lembranças que eram escondidas na *massa encefálica* (hoje, dir-se-ia *no inconsciente*).

O processo criativo é, em resumo, reconduzido a uma hiperatividade cerebral mórbida, totalmente distante, assim, da hipótese de Lombroso (e retorna, na verdade, também o motivo da hiperestesia), embora deslocado, digamos, para um plano coletivo. Não descarto que esse vocabulário patológico provenha das leituras lombrosianas estabelecidas por Araripe Júnior; todavia, me parece mais importante destacar aqui, como no prosseguimento da apresentação, a presença, em Dante, de uma melancolia de caráter quase metafísico que deve ser assimilada àquela “de que nos falam os profetas” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 7); é estritamente distinta da de Tasso, paradigma exemplar do gênio louco³, o que é uma maneira evidente

3

“Essa tristeza, que também não se pode atribuir a um estado mórbido, pois que, embora em sua *Vita Nuova* descreva alguma coisa que pareça um ameaço de loucura, Dante não foi um Tasso” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 7).

SUMÁRIO



de reiterar que a interpretação de Dante deve ser levada para outro campo que não seja o patológico.

A segunda observação, por outro lado, vai em direção aos passos da leitura da *Comédia* proposta por Araripe Júnior como fruto resultado do “sentimento da unidade da Itália” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 5) do qual Dante é literalmente a encarnação; um sentimento que, em uma progressão da história da Itália percebida como movimento único de continuidade, vai do nascimento e dos eventos de Roma através do “abismo da Idade Média” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 5) e, através dos séculos, chega substancialmente até a contemporaneidade. Essa continuidade cultural e linguística é definida como realização de um “espírito primitivo” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 6) italiano, de tal forma acentuado que, dado o seu componente de modelagem, não pode ser anulado nem mesmo por eventuais crises que possam acontecer no curso do tempo. Esse “espírito primitivo” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 6), segundo Araripe, não é nada senão a “alma étnica como a chamaria Sergi, Steinthal ou Lazarus” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 6).

A tríade convocada aqui é particularmente significativa. Em relação a Giuseppe Sergi, limito-me a uma rápida menção, somente para assinalar que, mais uma vez, Araripe se mostra muito atento ao que circulava no debate italiano daqueles anos. Em um artigo publicado pela primeira vez em *A Vida Moderna*, em 13 de setembro de 1886 e, depois, com alguns acréscimos, n’*A Semana*, em 10 de dezembro do ano seguinte, Araripe Júnior aborda a delicada questão de uma possível história da literatura brasileira que levasse em conta as particularidades de um contexto que vê na pluralidade cultural e racial e na presença de uma dominação colonial dois elementos identificáveis e incontornáveis.

Exatamente neste sentido, e dentro de uma discussão relativa à abordagem que estava na base de *History of Civilization in England*, de Henry Thomas Buckley, Araripe citava como mais fecunda a

SUMÁRIO



perspectiva de Sergi (1893), que, em *Per l'educazione del carattere*, tinha traçado um tipo de diagrama de círculos concêntricos no qual o indivíduo estava ao centro de uma série de influências que restituíram ductilidade ao conceito positivista de “ambiente”⁴:

Um indivíduo, então, vive em um ambiente pequeno, primitivo, que é a família, a qual vive em um outro ambiente maior que é a cidade, e essa faz parte do ambiente ainda mais vasto que é a nação, o povo, e, enfim, essa, entre povos civis, em outro vastíssimo que é o internacional. O indivíduo é o centro de uma esfera que é composta de esferas concêntricas, das quais a mais externa, a mais universal é, então, o ambiente físico. Nas pessoas primitivas e selvagens, essa esfera é mais restrita, as esferas concêntricas são menores, a influência e o ambiente maiores são os da tribo e os do povo (SERGI, 1893, p. 43, tradução nossa).

Retirei a citação da segunda edição, mas Araripe Júnior, demonstrando um ótimo conhecimento da língua italiana, pegou-a e a traduziu da primeira, publicada no ano de 1884, em Turim, por Bocca, e, então, lida quase imediatamente. Estamos, afinal, como já vimos em Lombroso, diante de uma recepção quase imediata das novidades editoriais que circulavam na Itália no âmbito das teorias positivistas.

A referência mais importante para a nossa fala é, porém, a *Völkerpsychologie*, de Moritz Lazarus e Heymann Steinthal, difundida na Europa pelo menos a partir da fundação, em 1860, da *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. Neste caso, tenho a impressão de que Araripe Júnior não foi um leitor desses autores, gratificados somente por esporádicas citações quase formulares redutíveis, essencialmente, à reposição da fórmula,

Por que, então, me parece importante evocá-los? Porque essa citação, por mais rápida que seja, cruza-se com outro episódio

SUMÁRIO



relevante na leitura positivista de Dante na Itália. Refiro-me ao discurso *Di una trattazione scientifica della storia letteraria*, proferido por Arturo Graf, em 1877, como introdução ao seu curso universitário de literatura italiana em Turim. Trata-se de um texto muito importante, não por acaso, no centro de uma análise, talvez um pouco severa, de Guido Lucchini (1990), em um livro de, agora, quase 35 anos, justamente porque representa a mais orgânica e precoce contribuição à recepção das temáticas positivistas na crítica literária italiana. Naquelas páginas, Graf abordava o nó de uma possível interpretação da história (que está na base da atividade literária e do estudo desta) como ciência:

É possível fazer com que a história se torne ciência? E isso pode ser feito sem dúvida nenhuma, e para conseguir tal objetivo basta se conformar àquela exigência universal do saber científico à qual fiz menção acima, basta reconectar o fenomênico ao constante [...]. Qual será esse princípio? Di-lo-ei quase com as mesmas palavras de um ilustre cientista: como o estudioso da natureza reconduz a totalidade das coisas naturais a um princípio, que é a matéria, assim a um princípio reconduzirá o estudioso das coisas humanas a toda a história, e esse princípio será o espírito. O espírito, que só produz a evolução histórica, somente pode, se me permitem dizer assim, dar a chave, e a história não pode se elevar de outra forma ao grau de ciência, a não ser pelo auxílio da psicologia. Quem deseja compreender a natureza, estude as leis da matéria; quem deseja compreender a história, estude as leis do espírito (GRAF, 1996, p. 43, tradução nossa).

Neste trecho, Graf (1996) cita precisamente, quase de forma literal, como assinala, em nota, o ensaio *Philologie, Geschichte und Psychologie und in ihrem gegenseitigen Beziehungen*, de Steinthal, e logo a seguir esclarece, de modo inequívoco, como o âmbito no qual se deve se mover é justamente o da *Völkerpsychologie*:

Por espírito não me refiro, assim, aqui ao espírito individual, mas sim ao espírito coletivo, e, mais particularmente, à especificação desse que, munido do mais notável

SUMÁRIO



caráter e da forma mais orgânica constituído, recebe o rótulo de espírito nacional; e por psicologia, refiro-me não tanto à psicologia individual quanto à social. Agora a história é sempre, e integralmente, obra do espírito coletivo (GRAF, 1996, p. 44, tradução nossa).

Desse espírito nacional, continua Graf (1996), uma das manifestações mais incontestáveis é a *Comédia*, ponto de encontro perfeito entre uma personalidade genial e um ambiente social que chegou à maturidade do ponto de vista religioso, político, literário etc. Um poema, portanto, com dois autores: a sociedade que transmitiu as estruturas culturais nas quais o poeta viveu e a consciência individual, a “grande e forte consciência” de Dante que as reuniu e as fez orgânicas no texto. E, nesse sentido, a *Comédia* consegue ser classificada entre os “dez ou doze livros imortais” como representante da perfeita fusão entre uma inteligência criativa e uma “psicologia nacional” que assume em si, sintetizados, todos os aspectos da própria história. Daí a necessidade de uma dupla abordagem:

Se a *Divina Comédia* é, assim, a obra de duas consciências, uma individual, a outra coletiva, é-lhe claro, ao meu ver, que não poderei colher o significado pleno senão pelo estudo parte por parte e comparativo de ambas, e do qual, portanto, eu deverei beneficiar-me [...] de dois momentos diversos da mesma psicologia, que são a psicologia individual e a psicologia social (GRAF, 1996, p. 48, tradução nossa).

É impossível que as observações de Graf (1996) não surpreendam pela proximidade de estrutura em relação à de Araripe Júnior que mencionei antes. Refiro-me, naturalmente, a uma aproximação de estrutura metodológica, visto que as interpretações específicas não coincidem. Araripe Júnior tende, na realidade, a ler todo o poema como relação de um esforço coletivo desesperado, e até mesmo um pouco desesperador, de liberar-se dos condicionamentos ideológicos, prevalentemente religiosos, da época medieval, um esforço do qual Dante se torna quase que mero instrumento interpretativo:

SUMÁRIO



Pois bem, ninguém melhor do que Dante soube condensar em uma alma toda essa luta psíquica, coletiva e inconsciente: e ele mesmo, convulsionado pelas paixões que exaltam a sua própria imaginação, vazou toda a epilepsia daqueles tempos procelosos e obscuros nos seus cantos apocalípticos (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 8).

(E limito-me a notar rapidamente que aqui aparece exatamente o termo chave, *epilepsia*, em torno do qual vemos desenrolarem-se as posições mais acaloradas de Lombroso. O próprio uso metafórico do termo, como de costume, parece-me destacar bem a distância entre os dois).

Se retornarmos, todavia, à perspectiva geral, os contatos entre os dois textos me parecem evidentes. Em ambos, a *Comédia* é o poema no qual é vertida, por excelência, a psicologia coletiva italiana, desenvolvida a partir da romanidade (e, aliás, Araripe fala até mesmo, à luz das ideias de Settembrini, de tradição greco-romana), que alcançou a idade medieval através do enxerto da religião cristã, o efeito disruptivo das invasões bárbaras e, enfim, a constituição das instituições universais, o Papado e o Império. E, se a *Comédia* nasce, é porque contribuem para isso dois *espíritos* diferentes, para usar o termo recorrente em Graf (1996), ou *anime* (almas), como, em vez, prefere Araripe: "Tudo quanto, no poema, não é a alma do poeta, *l'immagine della sua mente*, como diz Settembrini, é a alma da Itália, e a Itália, neste tempo" (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 9).

Não por acaso, ambos evocam a conhecida abertura do canto XXV do *Paraíso*, vendo no céu e na terra ali invocados uma fórmula quase ideal para resumir a totalidade por eles pressuposta à ópera no poema sacro. Certamente, a afinidade entre Graf e Araripe acabam aqui: a abordagem do primeiro, explicitamente alheio a qualquer avaliação estética da *Comédia*, como já o era a abordagem clínica de Lombroso, é totalmente estranha àquela do segundo. Restam, porém, as consonâncias, a ponto de a ausência em Graf nas leituras atualizadas de Araripe, embora facilmente explicada pelo

SUMÁRIO



distanciamento progressivo do autor turinês do debate propriamente positivista (para o qual, deve-se acrescentar, ele sempre olhou com curiosidade), realmente assumir o sabor de um encontro perdido.

Em vez de Graf, encontramos, como eu dizia, Luigi Settembrini, de quem Araripe Júnior cita repetidamente as célebres *Lezioni di letteratura italiana*. E aqui nos certificamos, para concluir, de uma interferência certamente não imprevista, mas que, me parece, explica bem como, no ensaio sobre Dante, acontece uma substancial superficialidade dos elementos positivistas, ainda mais notável em um estudioso que, com o positivismo, teve e teria relações também seguidamente (basta pensar no já citado artigo *A poesia em suas relações com a função genésica*, publicado algumas semanas depois de *O novo intérprete de Dante*).

As lições de Settembrini (1866) representam, na verdade, um exemplo marcante de proposta de uma literatura nacional, talvez a mais sistemática e seguramente a primeira, como reconheceu o próprio De Sanctis. E é através desse filtro que a *psicologia do povo* de Steinhalt, de Lazarus e de Graf acabam por se tornar o *espírito da nação* ou, para dizer em uma fórmula, a *identidade nacional* da época românica e ressurgimental, a identidade nacional que, na leitura de Araripe Júnior sobre Dante, me parece ser o elemento realmente importante, embora revestido de vocabulário positivista. Não tenho, obviamente, as ferramentas para dizer o quanto isso teve a ver com sua necessidade paralela de refletir em novos termos sobre a literatura brasileira, mas acredito que seria um caminho interessante a ser seguido.

Sobre Dante, Araripe retornará em uma segunda ocasião. No já citado ensaio sobre Ibsen, um parágrafo inteiro, *O trânsito dantesco* (ARARIPE JÚNIOR, 1970, p. 47-52), é dedicado, de fato, ao poema. O artigo já havia sido publicado, em 1895, na *Revista Brasileira*, a uma distância, portanto, de menos de uma década de *O novo intérprete de Dante*. A nova contribuição não me parece implicar, na verdade,

SUMÁRIO



grandes mudanças de prospectiva. A novidade mais relevante está na ênfase na especificidade italiana em relação às outras literaturas contemporâneas, bem como no realce ainda mais nítido das origens helênicas na base desta especificidade. Em comparação com 1888, a melancolia que foi identificada por Araripe como traço distintivo da *Comédia* passa, ainda assim, de um plano metafísico a um, digamos assim, histórico, fruto consequente da crise de uma nação sujeitada e fragmentada:

[...] na Itália, só existia um sentimento grandioso e, portanto, poético, que era o de uma angústia universal [...]. A imagem da alma de cada um era a imagem da alma da região total. Dante, portanto, não podendo pairar sobre uma pátria gloriosa, mergulhou com todo o seu gênio na psicose medieval, e penetrou nas regiões do diabo e da morte [...] (ARARIPE JÚNIOR, 1970, p. 49).

Em *Ibsen*, Araripe Júnior propõe a *Comédia* como etapa intermediária (e um pouco incongruente, neste sentido, não fosse pela pertinência de gênero) entre o teatro de Ésquilo e o de Shakespeare (o Shakespeare que já no prefácio de 1888, em virtude de uma objetividade quase solar, já era apontado como superação do hiper-subjetivo e noturno poema de Dante, conceito reiterado em *Ibsen* (ARARIPE JÚNIOR, 1970), em nome de uma noção de *trágico* que é justamente, a essa altura, totalmente histórica. A renúncia a uma forte estrutura positivista, real ou formal que fosse, é agora, de qualquer forma, um dado adquirido.

No prefácio a *Ibsen*, que reproduz, na verdade, boa parte da publicação, em 1895, como introdução ao ensaio sobre Ésquilo, Araripe declarava o reconhecimento da insuficiência das categorias de Taine como instrumento exclusivo de abordagem da literatura: "Aplicando, então, esse estado de espírito à crítica militante, não me custou muito confessar a mim mesmo que as três *fatalidades*, preconizadas pelo mestre, não eram tudo na trama da história humana" (ARARIPE JÚNIOR, 1970, p. 34).

SUMÁRIO



Certamente, não se trata de uma rejeição prejudicial, como podemos ver, mas é, no entanto, um refinamento substancial das próprias posições teóricas (e nesse sentido, também, Araripe lembra muito o caminho de Arturo Graf), que depois se tornou, no decorrer do livro, uma superação. *Ibsen* foi publicado em 1911, não consegui descobrir se postumamente (Araripe morreu em outubro daquele ano), mas, de qualquer forma, tarde o suficiente para ser lido como seu testamento crítico. Em vez disso, o prefácio de *Ibsen* é datado de 10 de julho de 1909: pouco mais de três meses depois, em 19 de outubro, morreu Cesare Lombroso, que, naquelas mesmas páginas, como eu disse, foi definitivamente redefinido. A liquidação daquela temporada cultural, em resumo, não poderia encontrar uma solução simbólica melhor do que esta coincidência final de datas.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, D. **Obras Completas**: Contendo o texto original italiano e a tradução em prosa portuguesa. v. 7. Tradução de Padre Vicente Pedroso *et al.* São Paulo, SP: Editora das Américas, 1958.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Obra crítica de Araripe Júnior**. v. 1. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura-Casa de Rui Barbosa, 1958.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Obra crítica de Araripe Júnior**. v. 2. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura-Casa de Rui Barbosa, 1960.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Obra crítica de Araripe Júnior**. v. 3. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura-Casa de Rui Barbosa, 1963.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Obra crítica de Araripe Júnior**. v. 4. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura-Casa de Rui Barbosa, 1966.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Obra crítica de Araripe Júnior**. v. 5. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura-Casa de Rui Barbosa, 1970.

SUMÁRIO

ARRIGONI, M. T. Leitura do Prefácio de Araripe Jr. a uma tradução da Divina Commedia: marcas do positivismo. **Cadernos de Tradução**. v. 1, n. 5, 2000, p. 89-107.

ARTIFONI, E. Dante epilettico, o anche isterico. Una storia psichico-letteraria di fine Ottocento. *In*: GUGLIELMOTTI, Paola; LAZZARINI, I. (Orgs.). **Fiere vicende dell'età di mezzo**: Studi per Gian Maria Varanini. Florença: Firenze University Press, 2021, p. 3-17.

GRAF, A. **Positivismo e letteratura**. Bari: Edizioni B. A. Gaphis, 1996.

LOMBROSO, C. Epilessia di Dante. **Archivio di antropologia criminale, psichiatria ecc.**, n. 30, 1909, p. 219-220.

LOMBROSO, C. **L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica**. 5 ed. Turim: Bocca, 1888.

LOMBROSO, C. **L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica**. 6 ed. Turim: Bocca, 1894.

LOMBROSO, C. **Genio e follia**: prelezione ai corsi di antropologia e clinica psichiatrica presso la R. Università di Pavia del dottor Cesare Lombroso. Milão: Chiusi, 1864.

LUCCHINI, G. **Le origini della scuola storica**: storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883). Bolonha: il Mulino, 1990.

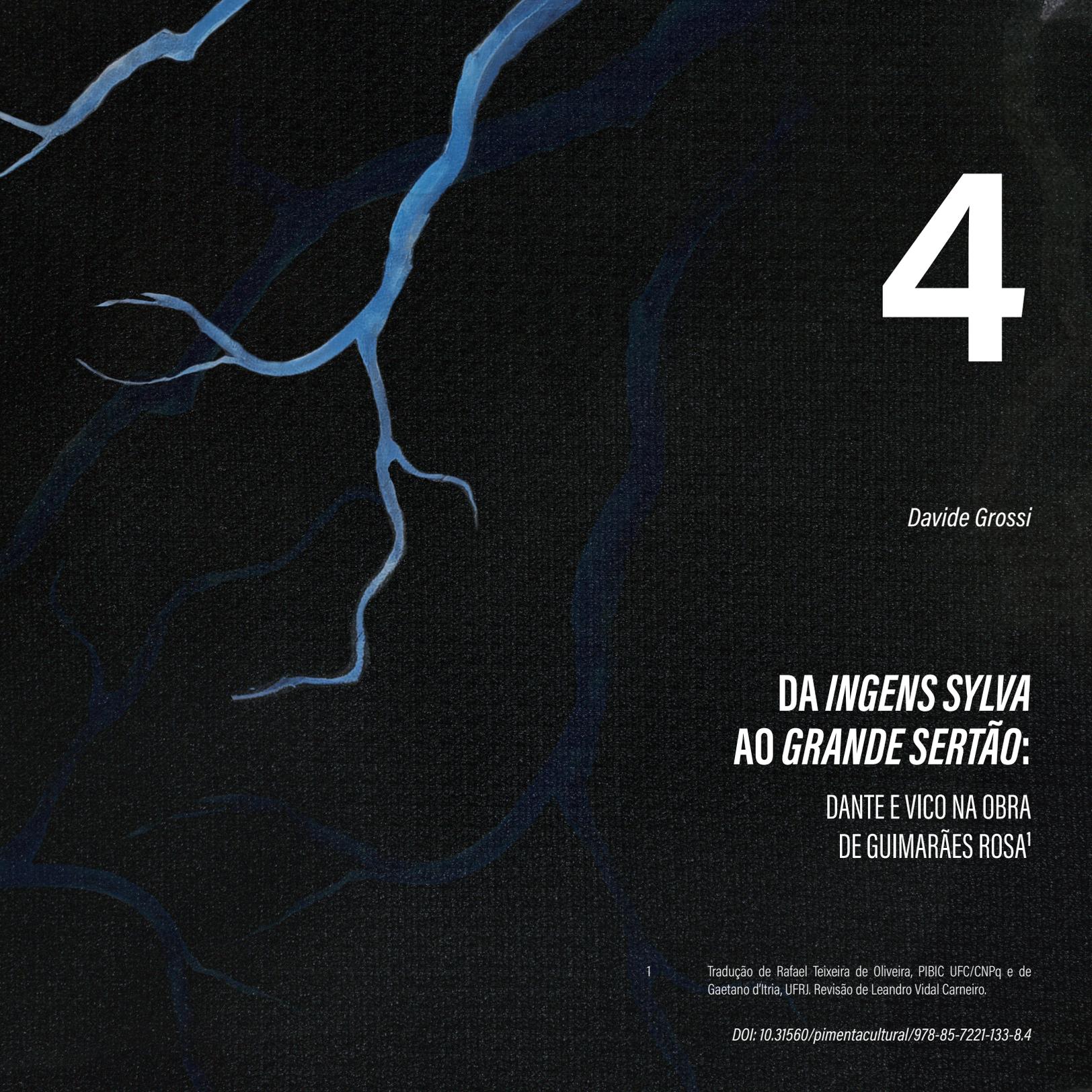
SANSONE, L. **La Galassia Lombroso**. Bari: Laterza, 2022.

SANTAGATA, M. **Dante**: Il romanzo della sua vita. Milão: Mondadori, 2012.

SANTI, A. **Il canzoniere di Dante Alighieri**. Roma: Loescher, 1907.

SERGI, G. **Per l'educazione del carattere**. Milão: F.lli Dumolard, 1893.

SETTEMBRINI, L. **Lezioni di letteratura italiana**. Nápoles: Stabilimento Tipografico Ghio, 1866.



4

Davide Grossi

DA *INGENS SYLVA* AO *GRANDE SERTÃO*:

**DANTE E VICO NA OBRA
DE GUIMARÃES ROSA¹**

¹ Tradução de Rafael Teixeira de Oliveira, PIBIC UFC/CNPq e de Gaetano d'Itria, UFRJ. Revisão de Leandro Vidal Carneiro.

SUMÁRIO



Os livros são como eu sou.

E eu mesmo fiquei espantado de ver, *a posteriori*, como as novelas, umas mais, outras menos, desenvolvem temas que poderiam filiar-se, de algum modo, aos “Diálogos”, remotamente, ou às “Eneadas”, ou ter nos velhos textos hindús qualquer raizinha de partida. Daí, as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck. Por outro lado, o sertão é de suma autenticidade, total. Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas. Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana (ROSA, 2003, p. 90).

[...] desde as pedras de Deucalião e Pirra, desde os pedregulhos de Anfião, desde os homens nascidos ou desde os sulcos de Cadmo ou desde o duro carvalho de Virgílio e, para os filósofos, desde as rãs de Epicuro, desde as cigarras de Hobbes, desde os simplórios de Grócio, desde os lançados neste mundo sem nenhuma preocupação ou ajuda de Deus de Pufendorf, tão desajeitados e ferozes quanto os gigantes chamados *los patacones*, que dizem encontrar-se junto do estreito de Magalhães, isto é, desde os polifemos de Homero, nos quais Platão reconhece os primeiros pais no estado das famílias (foi esta ciência que nos deram sobre os princípios da humanidade tanto os filólogos como os filósofos!); – e devendo nos começar a reflectir sobre isso desde que aqueles começaram a pensar humanamente; – e, no seu imane orgulho e desregrada liberdade bestial, não existindo outro meio para domesticar aquele e refrear esta senão um pavoroso pensamento de uma qualquer divindade (VICO, 2005, p. 179-180).

AS PALAVRAS DO SERTÃO

O glossário que acompanha a edição italiana das duas maiores obras do escritor João Guimarães Rosa, *Corpo de baile* e *Grande Sertão: Veredas*, editado pelo tradutor italiano Edoardo Bizzarri, traz alguns dos vocábulos postos fora do espaço de tradutibilidade do texto. Destacam-se os nomes de plantas, de animais (sobretudo, de aves, peixes e répteis) e de danças (de origem africana) características do espaço físico no qual se desenvolvem os eventos do grande ciclo romanesco composto pelos dois livros, ambos publicados, no Brasil, em 1956.

Além desses verbetes, ocorrem alguns topônimos intimamente relacionados, que definem, ou melhor, que concorrem para definir o espaço físico do cerne da narrativa: o Sertão. Há, nesse nome, algo indeterminado que força o editor do glossário a uma certa vagueza, daí a necessária referência a uma nomenclatura complexa. Enquanto a flora e a fauna parecem adequar-se a um sistema de classificação unívoca, os verbetes topográficos apresentam flagrantes ambiguidades, impulsionadas, evidentemente, mais pelo emprego idiossincrático que o escritor faz dos topônimos do que pela sua ausência nos dicionários portugueses, pois trata-se de paisagens inteiramente estranhas ao horizonte geográfico europeu.

O Sertão é primariamente definido como “a zona interna do país, longe da costa e pouco povoada, caracterizada pela predominância de uma natureza primitiva sobre o homem e as obras do homem” (ROSA, 2017, p. 498, Tradução nossa). Por outro lado, aplica-se ao Sertão o que foi dito sobre os Gerais, ou melhor, sobre os Campos Gerais, o sistema de planaltos e planícies insopitável que caracterizam a região interna dos estados que se estendem entre Minas Gerais e o leste da Bahia e de Goiás, até o Maranhão: que eles são caracterizados pela presença das veredas.

O vocábulo, que aparece no título original da obra publicada no Brasil em 1956, desaparece na edição italiana de 1970 (Rosa morre em 1967) devido à aparente redundância com o termo *sertão*:



SUMÁRIO



veredas são depressões argilosas entre planaltos nos quais a interrupção do arenito possibilita um acúmulo de água na superfície, graças à qual irrompe a densa vegetação caracterizada pelas árvores do buriti. Trata-se, portanto, de terra fecunda, oásis que quebram a vastidão semidesértica da Caatinga (as áreas mais áridas) dos Gerais.

As definições esboçadas por Bizzarri (2017) no glossário que acompanha os volumes editados pela Feltrinelli apenas sugerem a sobreposição semântica desses vocábulos: Sertão, Gerais e veredas são figuras, sinédoques umas das outras, de modo que cada termo significa uma parte do outro. Não há, entretanto, um todo perfeitamente definido, de modo que o conceito geral de um não é capaz de ser constituído sem a referência contínua de um termo a outro como parte sua, em um jogo que perturba relações e proporções exatas. "Grande" é o Sertão do qual as *veredas* são uma parte, mas as *veredas* – como mostra o título da obra *Grande Sertão: Veredas* – são a vida do Sertão e a sua interrupção: labirinto desnorteante no qual Riobaldo, narrador e protagonista do romance, percorre constantemente o centro.

As citações plotinianas colocadas como epígrafes nos contos de *Corpo de baile* (ciclo ficcional também centrado no Sertão como tema e pano de fundo da ação) parecem emblemáticas nesse sentido, na medida em que o escritor brasileiro coloca uma série de passagens das *Enéadas* antes dos contos individuais em relação ao tema central e a sua relação com a circunferência dentro de uma perspectiva, ao mesmo tempo, metafísica e geométrica: em um círculo, o centro é naturalmente imóvel; porém, se a circunferência também o fosse, ela não seria nada além de um imenso centro.

A epígrafe precede o primeiro conto da série, o do pequeno Miguilim, *alter ego* do autor ambientado nos anos de uma duríssima educação no coração do Sertão, uma educação que se concluirá, circularmente, apenas com o último conto, *Buriti*, cujo protagonista é o já velho Miguel, à procura de sua própria infância perdida. *Corpo de baile* aparece como uma enciclopédia ficcional em que cada parte é

SUMÁRIO



expressão da memória histórico-poética do mundo do Sertão, que constitui o seu mistério, ou ponto cego, vazio e indefinível, equidistante de cada uma das *histórias* que jorram nas fraturas dos Gerais: as *veredas* ou “veredas frustradas”, como sugere Vilém Flusser (2002, p. 159) ao traduzir a expressão, propondo uma solução heideggeriana para o título da segunda obra-prima de Guimarães Rosa em alemão:

Traduzo *Grande Sertão: Veredas* para o alemão por Grosses Holz: Holzwege para forçar uma ligação entre Heidegger e Guimarães Rosa. “Holz” é uma palavra antiga alemã que significa “floresta”, mas também “madeira” e, com pequeno salto, “matéria-prima”. “Holzwege” são veredas sem rumo, veredas frustradas. E retraduzo *Grande Sertão: Veredas* para o português por: “Grande matéria-prima: esforço frustrado”. A partir dessa retradução é possível construir toda uma ontologia que estaria, conforme creio, dentro do espírito de Guimarães Rosa (FLUSSER, 2002, p. 159).

A proposta hermenêutica de Flusser (2002) alude explicitamente à ontologia rosiana, intimamente conectada ao espaço geográfico descrito pela palavra que dá espaço não somente ao título de um livro, mas também à metafísica que atravessa toda a obra do escritor de Cordisburgo. O Sertão é, neste sentido, contexto e matéria concretíssima da narrativa, é a região efetiva descrita com realismo entusiasmado pelo médico, depois diplomata, que abandona a aspereza para rodar o mundo; é também o espaço em que precipita o mundo do qual o Sertão atinge a categoria de metáfora. Assim, através das clareiras dos buritis, abre-se totalmente o sertão-mundo, o mundo como Sertão.

Os fabulosos Gerais tornam-se, então, a terra no início da humanidade, ou ainda, na sua primitiva e potencial infância, suspendida entre o caos, a miséria e o progresso; entre duas barbáries, uma da estepe desmesurada assinalada pela dureza do trabalho e pela violência dos jagunços e outra da ordem alienada ligada à reflexão dos letrados e dos burocratas sedentários. Entre as duas margens do rio, está uma terceira, como dita o título de uma das *Primeiras Estórias*: aqui, a palavra penetra em uma realidade ainda virgem, fingindo-a nos nomes

SUMÁRIO



que os sons vibrados pelas coisas sugerem, que as forças da natureza reúnem e que o homem recolhe para habitar os silêncios assustadores de uma selva sem ramos, incultivável, se não por breves trechos, protegidos por abutres.

A tecnologia dos europeus parece ainda impotente diante da vastidão dos Gerais, não totalmente hostil à vida e, por isto, potencialmente civilizada, almejando o direito ao seu começo. Em contraste, portanto, com a selva amazônica, tão inóspita a ponto de não se adequar a qualquer pretensão de sujeição e a qualquer ilusão de ordem, o Sertão é, ao mesmo tempo, realidade e potência, é o encontro de memórias e de sonhos, de fantasmas e de projetos, apenas na medida em que estão constantemente ameaçados pela catástrofe e pelo fracasso; uma desolação vencida pela súbita exuberância das veredas ou pelo lampear de alucinações diabólicas. A vida no Sertão que Guimarães Rosa ilumina é, neste sentido, perigosa porque ainda não se distingue bem de seu contrário, de modo que cada coisa no Sertão é equívoca, duplicada, entrelaçada à sombra do incriado, do não-nascido.

Nenhuma língua parece capaz de descrever essa terra infantil: nem a língua falada pelos vaqueiros, dementes e bandidos que a habitam com a inconsciência de crianças, nem tampouco a língua dos literatas, a de Camões, a do barroco Antônio Vieira e a de Oswald de Andrade. Uma nova língua não é suficiente: são necessárias histórias, ou melhor, a viagem enquanto processo de desvelamento fantástico. Nenhuma epifania do Sertão, porém, poderá ser considerada a última: este excesso semântico é testemunhado pelo narrador, que, a cada conto, mudando vozes e registros, parece assolado pela decifração de um único enigma: o que é o Sertão, na verdade: o que é o mundo?

Algumas tentativas de resposta por parte de Riobaldo, protagonista da epopeia jagunça de *Grande Sertão: Veredas*, permitem aproximar o conceito limite de toda a obra rosiana, antes de propor uma hipótese interpretativa conduzida pelo fio do epistolário entre Rosa e seu tradutor italiano a propósito da contribuição de Dante e Vico.

SUMÁRIO



Se quisermos elaborar uma espécie de brevíário de observações acerca do Sertão, podemos afirmar que o Sertão aparece como uma vastidão incontável, não delimitada pela lei, indefensável, que excita ânsias de conquista e de ferocidade. Ainda assim, o Sertão parece constantemente escapar daquelas tentativas de definição: Riobaldo nos diz, na verdade, que o Sertão não é mensurável, mas é da dimensão do mundo; que é sem lugar, mas se situa exatamente no interior do país; que aceita todos os nomes, mas não é nenhum deles; que é imutável, mas oculto; que aparece somente quando não esperado, mas, sendo eterno, nunca é um aqui. Análogo talvez ao que Platão, em *Timeu*, que Guimarães lê e anota, atribui ao conceito de *chora*, expressão traduzível como o termo *receptáculo*, substrato informal e espaço disforme, condições de possibilidade de toda determinação ôntica. A *chora* é tal que acomoda as formas dos inteligíveis, por isto é chamada também de terceiro gênero (termo médio entre as ideias e o sensível), ou a mãe, a geradora:

a mãe do devir, do que é visível e de todo sensível, que é o receptáculo, não é terra nem ar nem fogo nem água, nem nada que provenha dos elementos nem nada proveniente a partir deles. Mas se dissermos que ela é uma certa espécie invisível e amorfa, que tudo recebe, e que participa do inteligível de um modo imperscrutável e difícil de compreender (PLATÃO, 2011, p. 135).

O que caracteriza o terceiro gênero é a sua localização, a sua posição intermediária entre eternidade e contingência, entre forma pura e indivíduo. No entanto, antes de aprofundar as referências filosóficas que sustentam uma interpretação metafísica, é preciso, para esclarecer melhor o significado da obra de Guimarães Rosa, deter-se sobre a relação problemática entre teoria e práxis poética assim como é explicitamente colocado pelo escritor, relutante em atribuir inspiração ao conceito. Ao menos em primeira instância.

A BIBLIOTECA DE GUIMARÃES ROSA

A publicação da correspondência trocada entre Guimarães Rosa e seus tradutores (italiano e alemão, principalmente), poucos anos após a morte do escritor, proporcionou uma quantidade de ideias críticas acerca da influência e do peso de alguns autores do cânone filosófico ocidental e do cânone sapiencial oriental na elaboração da obra; juntou-se depois a um material já tão rico o espólio da biblioteca rosiana (atualmente sob custódia da Universidade de São Paulo), da qual recentemente surgiram anotações sobre os diálogos platônicos.

Uma perscrutação, mesmo que apenas superficial, que considere, antes de tudo, citações explícitas contidas em todo o *corpus* rosiano permite identificar uma série de referências imprescindíveis para traçar as coordenadas filosóficas do mapeamento narrativo rosiano e para identificar os aparatos simbólicos que presidem o processo criativo das *Estórias*. Esse quadro de autores inclui certamente algumas figuras e obras: São Paulo, Platão, Plotino, Dante, os Vedas e as Upanishads, Ariosto, Mann, Musil, Kafka, Benjamin.

As tentativas até agora propostas de ler a obra de Rosa em relação a esses ou a outros quadros de referências têm, assim, se preocupado em sondar o terreno textual medindo o peso das expressões lexicais, das contribuições conceituais ou simbólicas por meio da avaliação quantitativa ou da comparação destinadas a revelar conexões implícitas. Trata-se de operações de grande relevo crítico, aptas, além disso, a evidenciarem o efetivo alcance da vasta biblioteca do escritor brasileiro sobre a matéria viva do romance e que, todavia, devem lidar com a refratariedade do autor em se deixar explicar tanto por seus livros, quanto por suas intenções.

É algo paradoxal, pois, no mesmo instante em que o autor, em passagens que analisaremos, repele qualquer tipo de ascendência intelectual ou livresca a respeito da intuição poética, ainda assim



SUMÁRIO



a reivindica, provocando uma formidável contradição entre o plano não só implícito da forma literária e da sua elaboração teórica, mas até mesmo dentro desta última. Aqui, na verdade, o autor admite, de uma só vez, reconhecer, na própria obra, o desenvolvimento de um determinado conceito, reconduzível nitidamente a um sistema de referência – como se fosse a sua implementação – e, no entanto, rejeita qualquer relação intelectual ao seu próprio impulso, atribuindo a uma espécie de entusiasmo mântico a causa da expressão artística.

O dispositivo que permite que Guimarães Rosa mantenha as duas pontas da contradição consiste em revelar que somente *a posteriori* ele reconhece, na obra, as regras da sua composição. A surpresa que ele confessa ao reconhecer a contribuição de um horizonte de sentido depositado atestaria, ao mesmo tempo, tanto a dimensão imediata da expressão – anti-intelectual seja na intenção, seja na execução – como a presença, no entanto, de uma sabedoria implícita e involuntária provocada pela própria obra. Com o intuito de esclarecer este mecanismo e de avaliar a consistência da complexa máquina narrativa animada por Guimarães Rosa, tentarei, por meio do diálogo estabelecido com o seu tradutor italiano, considerar dois autores presentes de formas e maneiras diferentes em um pequeno núcleo de textos rosianos: Dante e Vico.

“E POI L’AFFETTO L’INTELLETTO LEGA”

Nascido em Roma, em 1910, Edoardo Bizzarri, italianista de formação, mudou-se para o Brasil em 1948 como adido cultural no Consulado Geral da Itália em São Paulo. Em 1970, foi indicado para formar o corpo docente do Curso de Língua e Literatura Italiana da Universidade de São Paulo. Durante quase vinte e cinco anos de atividade como diretor do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, Bizzarri organizou inumeráveis encontros e conferências, dos quais participaram

SUMÁRIO



escritores e intelectuais como Vilém Flusser, Paulo Rónai e Pedro Xisto. Apresenta ao público italiano a obra de autores consagrados no Brasil, dentre os quais Coelho Neto, Mário e Oswald de Andrade, Graciliano Ramos (de quem, em 1961, traduz *Vidas Secas*).

O seu primeiro contato com a obra de Guimarães Rosa acontece em 1959, quando pede ao escritor brasileiro a permissão de traduzir o conto *Duelo*, incluso na coletânea *Sagarana*. A tradução, publicada no mesmo ano nos números VI e VII do cotidiano ítalo-brasileiro *Il Progresso*, impressiona tanto Rosa que, em uma carta ao tradutor, escreve: "Nem sei, nem pensei que fosse possível um trabalho assim. Nada do texto se evaporou, nada foi omitido, tudo ficou preservado... e prestigiado!" (ROSA, 2003, p. 15). O episódio marca o início de uma relação de amizade e admiração mútua, dando origem a uma intensa correspondência entre os dois, baseado no que Rosa chamou de *pacto entre parceiros* e que se prolongou de 1959 a 1967, ano da morte do escritor, que viu a publicação de *Corpo de baile* em 1964, pela Feltrinelli, mas não de sua obra-prima *Grande Sertão*, que seria lançado, na Itália, em 1970.

Em 1972, por iniciativa do Instituto Cultural ítalo-Brasileiro, é publicada a correspondência entre os dois, cuja consistência e relevância será igualada somente pela troca com o homólogo tradutor alemão Curt Meyer-Clason. Para Guimarães Rosa, o empenho a que se dispõe Bizzarri (2003) com a tradução de *Corpo de baile* é quase desesperado:

Vejo que coisa terrível deve ser traduzir o livro! Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento. Tinha-me esquecido do texto. O que deve aumentar a dor-de-cabeça, é que: o concreto, é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda (ROSA, 2003, p. 37-38).

SUMÁRIO



É, portanto, com indisfarçável satisfação, ao término do trabalho, que Bizzarri (2003) anexa o relatório de um crítico italiano que se diz bastante desanimado com a possibilidade de que uma obra como essa venha a ver a luz do dia. Mas Guimarães Rosa sabia que havia encontrado no italiano o seu Aristeu (“Me sinto como Miguelim diante de seu ARISTEU” (ROSA, 2003, p. 169), figura-chave do conto autobiográfico em que o menino contador de história, no final, é levado à cidade por um médico que descobre nele a miopia e a soluciona com um par de óculos que lhe revelarão o mundo. O entusiasmo do escritor de Cordisburgo é tanto que ele se põe a escutar o próprio interlocutor com a ansiedade de um aprendiz, agora ele é um discípulo seu, declara-lhe em uma carta. Chega a defini-lo como um monstro, o próprio diabo: “O que há, porém, Bizzarri, é o diabo” (ROSA, 2003, p. 173), figura definitivamente central na arquitetura rosiana.

As recíprocas declarações de estima constituem o resultado de um confronto íntimo sobre o texto de *Corpo de baile*, uma troca na qual Bizzarri (2003) apresenta suas próprias dúvidas em forma de folhas lexicais que seu interlocutor se dá o trabalho de preencher, incluindo definições e citações. Nasce uma amizade estelar, os dois são parceiros. Rosa não se coloca como autoridade, mas como um paciente ouvinte, capaz de confiar os significantes ao próprio tradutor, fazendo apelo à autonomia expressiva da outra língua, que não deve servir à literalidade, mas, ao contrário, ao espírito da obra, ou melhor, à sua metafísica, como Rosa revela ao seu correspondente ao atribuir uma ordem aos critérios de fidelidade aos quais este deve ater-se: 4 pontos ao valor metafísico-religioso, 3 à poesia, 2 à palavra, 1 ao enredo.

Graças à sensibilidade hermenêutica de Rosa, a correspondência apresenta uma quantidade de indicações que, a partir das dúvidas lexicais, levam os dois interlocutores a abrir amplos vislumbres sobre o sentido geral da obra em tradução, sobre sua expressão poética e sobre as dívidas que ela tem para com os autores – italianos, especialmente – que estão em segundo plano tanto na composição



como na tradução, que poderá e deverá fazer o uso deles. É o caso, como já anunciado, de Dante e de Vico.

IN PURGATORIO

O nome de Dante é certamente o referido com mais frequência na ampla correspondência entre Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri. Ao referir-se ao poeta supremo, o italianista fala do amigo comum dos dois (*comum amigo Dante*), ou então usa a expressão *pai, o pai*. Enquanto era diretor do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, Bizzarri pediu que Rosa fizesse uma palestra sobre o *seu* Dante (como parte de um ciclo de seminários intitulados *O meu Dante*) por ocasião das celebrações do aniversário de 700 anos de Dante em 1964 (convite que o escritor de Cordisburgo, com relutância, recusaria). Na primeira ocorrência da correspondência, Rosa se define como “apenas ínfimo leitor de Dante” (ROSA, 2003, p. 25). Não tanto “mísero”, todavia, como observado por Gibson Monteiro da Rocha e Andréia Guerini

a leitura de Dante e a exposição de uma série de temas e passagens da *Comédia* acompanha uma parte considerável de sua produção literária. A interação Dante-Rosa se dá mais por assimilação que por uma verdadeira influência. Assimilação por meio de alusões não significa que, às vezes, Rosa não faça citações da *Comédia*, mas que essas vêm de tal forma integradas ao corpo do texto que somente com uma leitura minuciosa se percebe que um verso da *Comédia* é utilizado por Guimarães (2010, p. 162, tradução nossa).

Tal técnica de hibridação de materiais de Dante se revela plenamente na resposta que o escritor brasileiro envia em 19 de novembro de 1963 em relação a uma passagem (“tudo impregnação de Dante, do infernal dantesco”, 2003, p. 83) do conto *Dão-Lalalão*.

SUMÁRIO



“AGORA, um pouco de DANTE” (2003, p. 82), escreve Rosa, continuando a indicar, a cada passo, a precisa referência a Dante. Não se trata de uma casual justaposição de alusões, mas de uma arquitetura simbólica complexa que corresponde a uma necessidade expressiva exata.

O aspecto lexical se apresenta aqui intimamente conectado com o plano providencial disposto no desenrolar narrativo: o protagonista desse conto é o jagunço, agora aposentado, Soropita, que recebe, em sua própria casa e na de sua mulher Doralda, uma ex-prostituta, o velho companheiro de armas Dalberto com os seus comparsas, que estão de passagem. Progressivamente, irrompe em Soropita um irrefreável ciúme em relação a um dos companheiros de Dalberto, homem pelo qual se convence que Doralda está apaixonada.

Através deste sentimento, Soropita recapitula sua própria história biográfica, até a lembrança do encontro com a esposa no prostíbulo; a recordação provoca uma série de dúvidas sobre o passado da mulher que acabarão por dominá-lo. O gatilho da raiva é aqui descrito por Rosa como uma descida: “descido um funil estava nas profundas do demo” (ROSA, 2016a, p. 91). A referência é ao inferno infundibuliforme, como expressamente revela a seu tradutor, indicando uma série de locais dantescos citados no episódio no qual Soropita decide confrontar o suposto objeto de desejo da mulher. A descida de Soropita coincidia com a constatação de sua própria impotência, que foi seguida por uma visão, uma ascensão (“revia as estrelas da claridade”, ROSA, 2016a, p. 92) de onde veio a exclamação “Os vinte-e-cinco!” (ROSA, 2016a, p. 92).

Na correspondência, Rosa observa que se trata de uma “lúdica indicação” (ROSA, 2003, p. 83) ao vigésimo quinto canto do *Purgatório*: “*Ora era onde 'l salir non volea storpio*” (2003, p. 83), querendo talvez se referir à juventude agora passada do protagonista, quando ele se decide por perder a morosidade e a entrar nas chamas: “Soropita entra agora no PURGATÓRIO” (2003, p. 83).

SUMÁRIO



Há muito mais naquela página repleta de referências a Dante do que o mero gosto criptológico. Foi sugerida a oportunidade de ler a estrutura dos três volumes que compõem *Corpo de baile* à luz das molduras do *Purgatório*. No âmbito de uma interpretação neoplatônica geral na obra de Rosa (a tripartição de um único volume em três livros, de acordo com a última edição, corresponderia à tríade *um-intelecto-alma*), Clarissa Marchelli (2021), da Universidade Estadual de Campinas, procurou integrar a metafísica de Plotino ao paradigma teológico-moral de Dante.

Segundo a pesquisadora, cada um dos sete contos de *Corpo de baile* corresponderia a um pecado capital e a uma história de expiação. Seria, então, possível identificar uma culpa, um *erro*, ou melhor, uma *hamartia*, a montante da ação dramática que permite que a cada conto se desenvolva como uma ascensão e uma viagem (travessia), provocada por um impulso ascendente constantemente ameaçado pelos sentidos e pelas paixões. Sob esta ótica, a história de Soropita, que, no auge do seu delírio, pega em armas contra seu hóspede, revelaria, mais uma vez, a natureza ambígua, diabólica do Sertão.

O momento em que Soropita desiste de disparar é o momento em que percebe que, somente assim, poderá esquecer os erros, mergulhando no Lete. Mas esse gesto foi desencadeado pela dolorosa lembrança de sua própria existência sertaneja. A selva escura da ferocidade humana aparece em Rosa como o reflexo da selva amena que está no topo do *Purgatório*. Esse morro é o análogo de um abismo, o funil do qual ele é a sombra, a projeção sempre possível: é o Sertão, descrito como um purgatório onde o bem e o mal, virtude e vício, estão suspensos como possibilidades presentes, indistinguíveis na palavra que os equivoca.

No entanto, o esforço dos protagonistas de Rosa consiste em neutralizar a grave inércia do interior, de pôr em ordem, contendo o alargamento das margens das coisas, das fronteiras. O diabo, espírito que nega as distinções e, antes de tudo, a sua própria – existir –,

SUMÁRIO



é o presságio que paira sobre o Sertão, como recita o subtítulo que acompanha todas as edições, menos a italiana, quase um lema de toda a produção rosiana: *O diabo na rua, no meio do redemoinho*.

Descida infernal e anábase celestial constituem dois movimentos pouco distinguíveis, cujas trajetórias se confundem no cenário desordenado do Sertão. Qual bússola, qual mapa saberá conduzir o leitor e eles, para além do deserto, para o coração do mundo? Na linguagem repleta de artefatos antigos e eruditos, vestígios materiais, onomatopeias, sons de outros continentes, empréstimos indígenas, tradições populares e alquimias verbais inéditas, ali, no mundo-linguagem do Sertão, Guimarães Rosa, desesperadamente, sonha com a unidade de todas as línguas, e assim inventa uma nova.

Na troca com Bizzarri, que usa Dante para dublar o multilinguismo de Rosa, emerge a profunda humildade, que é, ao mesmo tempo, a ambição desenfreada, do escritor brasileiro: encontrar a língua de Babel. Uma língua que pode ser transcrita e testemunhada como expressão de uma unidade redescoberta do mundo e na qual todas as línguas da humanidade emergem, mas como se fossem uma só. Isto não suprime, mas provoca a detonação dos dispositivos linguísticos com os quais Rosa faz explodir o português e, com isso, todas as línguas para as quais é traduzido, expandindo-se em novas palavras, com novos significados. É repropósito, aqui, o tema da lacuna entre a biblioteca e o mundo, entre a hipertextualidade dos signos e a dimensão sonora da coisa, entre a reflexão e o imediatismo, entre o farol e a torre.

BABEL OU ALEXANDRIA

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das idéias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando

SUMÁRIO



ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de cato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara... (ROSA, 2003, p. 99).

No trecho reportado acima, fragmento de uma carta enviada a Edoardo Bizzarri, revela-se todo o platonismo do escritor brasileiro: o verdadeiro original do romance não é seu, visto que o romance escrito por Rosa não é senão a tradução de um arquétipo linguístico de uma língua sensível, por ser uma tradução do original mesmo, em que o ideal do romance é sempre outro em relação à sua primeira transcrição. No entanto, olhando para o arquétipo do romance, Rosa forja sua própria língua, orientando que o tradutor não olhe para a sua versão, mas para o original, assumindo a possibilidade de melhorá-lo.

Essa inclinação à ideia do romance inclui a ideia de uma língua universal à qual tende também a língua inventada por Rosa. Nesse sentido, Paulo Rónai, o grande crítico húngaro-brasileiro, amigo do escritor de Cordisburgo, afirma que Guimarães Rosa tinha “saudades de uma superlíngua, que unisse as virtudes e as potencialidades expressivas de todas, um esperanto sui generis, destinado menos a ser compreendido de todos do que a dizer todo o concebível por qualquer um” (RONAI, 2020, p. 160).

A saudade babélica de Rosa acha confirmação também na declaração prestada ao crítico alemão Günter Lorenz em 1965: “a poesia se origina da modificação de realidades linguísticas. Eu quero tudo: o mineiro, o brasileiro, o português, o latim, talvez até o esquimó e o tártaro. Queria a linguagem que se falava antes de Babel!” (ROSA, 1983, p. 89). Entretanto, aquela palavra inscrita na realidade imutável do mundo, por quanto pretensa, não parece passível de transcrição, assim que ela se manifesta estilhaçada nos idiomas que a imitam, dispersando-se seu sentido originário. Resta ao leitor a tarefa de refazer as palavras do começo, de traduzir o som recôndito na coisa, cantando os nomes, que são as máscaras da matéria linguística.

SUMÁRIO



A prática de transformação do significado no nome deve, porém, passar por um exercício de imersão na vida: a palavra deve, de certo modo, despojar-se de sua pretensa nomotética e, como fragmento biográfico-sonoro, reencontrar-se a testemunhar a matéria dinâmica do substrato último e dinâmico das coisas. Mais um paradoxo: a ideia de língua única é imutável, e a ela deve tender o esforço de dizer a coisa, mas ela pode ser dita-traída só se a ideia transmuta no corpo da testemunha, ou seja, se quem fala tornou sensível a matéria daquela palavra e com ela sua forma, o seu som:

O aspecto metafísico da língua, que faz com que minha linguagem antes de tudo seja minha. [...] Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas (LORENZ, 1983, p. 83).

A palavra extraída do nomoteta é coisa morta se não atravessar a vida, se não se tornar gesto físico e memória. Ali está a chave de acesso, a porta sepultada que revela de novo a tensão neoplatônica, mais que platônica, rumo ao inteiro. No entanto, Guimarães Rosa é perfeitamente ciente de que essa saudade do círculo ou do infinito ("então mar é o que a gente tem saudade", (2016b, p. 74), como compreende Miguilim quando intui o oceano), é destinada a ser frustrada. Cabe somente abitar, alegremente, as infelizes ruínas de Babel.

Então, são dois os planos linguísticos sobre os quais se fundamenta a poética de Rosa; em contraste entre eles, em aberto combate e também em osmose: os Gerais e Alexandria, dois labirintos. Vilém Flusser (2002) afirma que, no seu esforço criativo,

Guimarães Rosa se apoia tanto sobre o sertão como sobre a biblioteca. Viaja com os vaqueiros em busca de

SUMÁRIO



palavras e formas. Dorme com os bezerros para captar os ruídos e as imagens brutais que tendem a realizar-se na linguagem sertaneja. Sorve a plenitude das vogais e mastiga a dureza das consoantes para apalpar a matéria-prima da língua. Mas, simultaneamente, mergulha nos compêndios, anota e compara formas da gramática latina, húngara, sânscrita ou japonesa para penetrar o tecido da língua e desvendar-lhe a estrutura (2002, p. 158).

Trata-se de uma leitura que resume o problema com o qual consideramos as ambiguidades da atitude de Guimarães em relação à própria técnica: de um lado, relutante em reconhecer uma teoria preposta ao ato criativo, expressão imediata da vida reflexa; por outro, insaciável leitor que entende a escritura como a tradução de uma forma ideal eterna, à qual se deve voltar por meio das mediações linguísticas e sapienciais de todas as civilizações da terra. Ambas as posturas parecem ser perpassadas pelo distanciamento do autor em relação ao papel de artífice: o gesto poético é um gesto físico-mimético; ele é apenas o mediador entre duas linguagens, um possuído ou um escriba. Escrevendo a Bizzarri, diz:

Quero afirmar a você que, quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase "mediúmnico" e elaboração subconsciente. Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita coisa; às vezes, coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente. Muita coisa dele, livro, e muita coisa de mim mesmo. Os críticos e analistas descobriram outras, com as quais tive de concordar (ROSA, 2003, p. 89-90).

Com esta estratégia teórica, Rosa reitera que não possui sua matéria, nem que a predispõe conforme esquemas intelectuais; todavia, admite a possibilidade de reconhecer, na obra, a ação de forças arquetípicas, que agem inconscientemente de maneira tal que ele se coloca como testemunha. Trata-se do mundo do Sertão, e que, como vimos, não é senão o mundo no seu estado originário. As vicissitudes

SUMÁRIO



dos homens desse interior do cosmo, que, porém, é exatamente o próprio interior historicamente determinado do Brasil, são as vicissitudes da humanidade no seu começo; são os primeiros vagidos, os primeiros esforços de dar ordem, por meio do gesto poético, à natureza. Assim, os Gerais aludem não apenas a um lugar, mas também a um tempo remoto, embora, de maneira alguma, passado: aquele que está entre o Dilúvio e a queda de Babel, onde começa a era dos homens.

Por isso, nas palavras das *bestiagas* do Sertão, Guimarães Rosa pode esperar reconhecer o eco da língua originária, porque a unidade de palavra e coisa foi apenas quebrada na voz que entende as forças naturais como signos, presságios, demônios; é a voz dos cantos populares, ainda não recuada nos silêncios refletidos, nas casas cercadas dos covis dos homens. Reconhecendo nesse cenário mito-poético o eixo de toda a poética de Guimarães Rosa, Edoardo Bizzarri adivinhou a possibilidade de aplicar, como esquema interpretativo da obra do autor brasileiro, o pensamento de Giambattista Vico.

Ele propôs essa hipótese de trabalho ao próprio Guimarães Rosa, o qual disse que ficou entusiasmado e que aguardaria para ler as pesquisas a tal propósito. Não houve tempo suficiente, pois ele faleceu repentinamente em 1967; todavia, para cumprir a promessa feita ao seu amigo, na época da publicação das correspondências entre eles, realizada pelo Instituto Italiano de Cultura de São Paulo, Bizzarri publicou, no suplemento literário d'*O Estado de São Paulo* de 19 de novembro de 1972, um artigo com um título muito significativo: *Guimarães Rosa e Vico. Notas sobre uma poética rosiana* (BIZZARRI, 1972).

GIGANTES, BESTIAGAS E JAGUNÇOS

A poética de que fala Bizzarri (1972) não é, conforme ressalta ele mesmo, uma teoria racional, mas é, ao contrário, uma praxe imante ao processo criativo rosiano; nesse sentido, não tira valor da

SUMÁRIO



intuição hermenêutica do tradutor – ou seja, de ler *Corpo de baile* (que Bizzarri (1972) considera a obra principal e mais íntima do escritor brasileiro) em chave viquiana – a consideração de uma não direta, e sequer consciente, influência de Vico sobre o ciclo de romances em tela. Em uma carta de três de dezembro de 1963, nas moras de uma frenética troca de fichas editoriais, Bizzarri (1972) pergunta: “alguém, que V. saiba, falou em Vico a respeito de ‘O recado do morro’”? (2003, p. 98). A resposta foi: “Não. Ninguém falou em Vico. E alegrou-me essa promissora menção, de futuros rastreamentos seus, viqueanos. Porque Vico é um gênio, acho, é enorme. Você deve estar certo” (2003, p. 111).

As pesquisas futuras a que Rosa alude confluirão na nota com que Bizzarri (1972) tentou sustentar a necessidade de ler o conto principal de *Corpo de baile*, *O recado do morro*, como genealogia de uma canção popular fundada nos princípios da sabedoria poética descritos pela *Ciência nova* (1744). O esforço de Bizzarri (1972) se concentra, portanto, no conto cujo protagonista é Pedro Orosio, um “gigante descalço” que tem uma força sobre-humana: a apresentação que Rosa oferece parece ecoar a das bestiagas viquianas que vagam pela grande selva da terra em estado ferino após o Dilúvio.

Pedro é literalmente o filho da Terra, a encarnação da própria Montanha (*oros*), ou melhor, do Morro, cuja mensagem deverá aceitar e decifrar para conseguir salvar-se. Para o nome do protagonista se aplica a mesma pregnância semântica que agrupa todos os personagens do conto, dentro de um esquema de correspondências astrais explicado por Guimarães na correspondência com seu tradutor. Jovelino, Venerário, Zé Azougue, João Lualino, Martinho, Hélio Dias são figuras de uma trama com eco dantesco, além de viquiano, em cujo centro está o contraste com Ivo Crônico, a encarnação do Tempo.

O conto segue a longa viagem de Pedro e Ivo pelas veredas e a viagem dos três estrangeiros que eles acompanham pelo interior. Atravessar terras e fazendas coloca-os em contato com trogloditas, vagabundos, dementes, mendigos e maníacos desse mundo

SUMÁRIO



encantado que é o interior selvagem. Cada uma delas traz consigo uma mensagem, de modo que dão origem a uma espécie de cantilena, que é transmitida de figura em figura, de estação em estação, apesar do desinteresse de Pedro e dos seus companheiros.

O alerta da montanha, captado pelo primeiro desses párias, o Sr. Gorgulho, devido a uma percepção repentina do trovão da montanha ("ergueram os olhos e advertiram o céu" (VICO, 2005, p. 214), escreve a propósito das bestiagens quando nelas irrompe a ideia do divino que as liberta do estado de bestialidade animal), é recolhido por Jovelino, o menino que acompanha o grupo e pelo qual, devido a uma série de mal-entendidos e acréscimos sonoros sucessivos, a mensagem muda, passando do ouvido à boca como na transmissão induzida por um telefone sem fio.

Mediante acréscimos e subtrações semânticas que, passo a passo, compõem a trama da mensagem, ela, junto com os viajantes em seu destino final, ganha sentido, ali onde o músico Laudelino amarrará o enredo profético no canto épico, em uma pousada. Só naquele momento poderá ser revelada a Pedro a trama oculta de sua história, da jornada que o tinha levado a compreender a traição de seus companheiros. Uma traição urdida em nome da inveja, cultivada por Ivo Crônico em razão da prepotência e da avidez erótica demonstradas por Pedro, o gigante errante que procura um objeto para a sua saudade.

Pedro entra na era dos homens decidindo voltar aos seus Gerais ("saltando de estrela em estrela", citação tanto de Plotino como de Dante), no momento em que renuncia ao delito e à vingança. Os sinais do alerta de Gorgulho são nele decifrados por meio da expressão poética de uma balada que ganha sentido histórico-existencial. É a poesia que introduz Pedro Orosio na vida adulta, libertando-o da escravidão de uma vida nômade e amoral.

Para Bizzarri (1972), trata-se de um apólogo involuntário da *Ciência nova* (VICO, 2005) em que Rosa representaria a transição

SUMÁRIO



entre duas épocas, do estado natural para o estado civil segundo a ordem ideal eterna de uma providência imanente, percebida pela sabedoria contida na poesia. Uma poesia que não é artificial, mas entretecida por arquétipos que se descobrem *a posteriori*, pela súbita emergência da autoconsciência apreendida no ato de vir ao mundo. Agora a montanha pode falar, porque sua presença tem sentido: pode despertar temor, pois seus sinais se tornam decifráveis, falam, exercem uma força sobre o homem que agora percebe acima de si a presença do trovão, do planalto, de todo o Sertão vivente ao seu redor. Apenas nessa condição, ele poderá tentar habitá-lo.

Reside aqui – no esforço com que Guimarães Rosa concentra sua própria atenção no momento de contraste, que é, ao mesmo tempo, contato e confusão, de um lado, entre as forças do caos, da vida selvagem, da barbárie e, do outro, as forças da ordem dos homens civilizados e dos governos – a razão da intuição viquiana que Bizzarri (1972) sugere ao seu interlocutor. Bizzarri o guardará pela tradução tanto de *Corpo de baile* quanto de *Grande Sertão*, onde é possível constatar o eco do tesouro linguístico da *Ciência nova*.

A opinião de Bizzarri (1972) é que é possível começar uma leitura integral dos contos do *corpus* rosiano a partir dos postulados de Vico. Nesta empreitada, o italianista tentará interpretar cada conto do ciclo narrativo como a tentativa de Rosa de descrever os achados da humanidade (amor, história, canção, poesia) do ponto de vista do seu ser gerado, ou melhor, como expressão de uma providência íntima das coisas, de sua natureza.

Nesta perspectiva, Bizzarri (1972) vê em ação aquela metafísica *bruta* que está na origem de todas as coisas, ou seja, de sua geração poética. A escuridão da qual são retiradas permanece fora da dimensão propriamente histórica: Guimarães Rosa escreve, no prefácio do volume de contos *Tutaméia. Terceiras estórias*, que "a estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História" (ROSA, 2001, p. 29).

SUMÁRIO



No sentido que a precede, é o passado da história, ou melhor, a sua infância, o seu não-ser ainda. Essa tensão rumo ao ponto em que, da escuridão do caos primordial, da grande selva do mundo, o começo acontece como percepção fantástica do divino, é o que une formidavelmente Vico e Rosa. Este não reconhecerá casualmente em Descartes o adversário, a "megera", ou seja, a invejosa – mas também invejada racionalidade reflexiva: uma vez que ela ameaça cercar o Sertão, dividi-lo, como também poderá salvá-lo da violência em que desaparecem todas as propriedades e todos os direitos.

Em Rosa, como em Vico, falam a humanidade, as terras, os povos, as massas; mesmo assim, encontram refúgio nos interstícios das veredas os dolorosos testemunhos dos marginalizados, dos desesperados, dos indivíduos como Riobaldo:

Eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcado... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (ROSA, 2019, p. 162).

As impossibilidades de formular um pensamento preciso, de caráter inequívoco, de viver uma vida segura suscitam no narrador do romance um profundo sentido de perdição, a partir do momento em que, na sua experiência, tudo continua sendo apenas possível, indeterminado, desesperadamente pairando, porque no Sertão, como frequentemente repetirá, "tudo é e não é" (ROSA, 2019, p. 16).



NONADA E ALEGRIA

“Onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso” (ROSA, 2019, p. 19).

A vida no Sertão é perigosa, porque é exposta continuamente à catástrofe, extrema possibilidade do pensamento em vez do lugar, que sucumbe à força bruta da mente. A barbárie se torna próxima por uma superabundância de forças vitais, pelo inundar de uma juventude que olha cegamente para o futuro, onde está escondida, ao modo de Vico, também a possibilidade de uma barbárie mais infiel, até pior daquela dos corpos, ou seja, aquela da reflexão; são expressão disso os dois antagonistas da estória de Riobaldo e Diadorim, isto é, Hermógenes, figuração onomástica da lógica reflexiva, e o Diabo, cujos nomes infinitos se sucedem, ao contrário, zombeteiramente como armadilhas que são invocadas mais para repelir do que para evocar o nomeado.

Se, para o primeiro, vale aquela atração/repulsa que envolve toda a narrativa rosiana, solidária até o fim, como intuía Bizzarri (1972), em relação ao pensamento de Vico, naquilo que concerne o Diabo, a questão é ainda mais complexa. Apenas uma reconhecimento pontual do romance que envolveria Rosa com essa figura (isto é, *Grande Sertão: Veredas*) pode oferecer um olhar exaustivo sobre as formas assumidas pelo diabólico; formas que tiram proveito das tradições religiosas regionais de ascendência demoníaco-africana, assim como das civilizações remotas do norte da Ásia.

Entretanto, o que gostaríamos de analisar, em conclusão, tem relação com um aspecto específico da noção de diabólico: a sua consistência ontológica, a sua realidade. Ainda que ele seja nomeado, e, quanto mais for nomeado, o princípio do mal não encontra correspondência alguma, Riobaldo acredita que esteja fazendo um pacto com ele, projeção não mais do seu inconsciente, mas do inconsciente do Sertão.

SUMÁRIO



Os presságios, as manifestações, o medo que ele suscita atestam a presença de algo, que é a própria ausência, a falta de conteúdo. Trata-se do problema da matéria do nada, do seu consistir enquanto significado próprio, como objeto nomeável, que apaixona Guimarães Rosa até o ponto que dedica, no prefácio de *Tutaméia*, uma espécie de pequeno tratado sofisticado. Em *Tutaméia*, o autor declara que não consegue persuadir-se pela positividade do erro, do ser do nada: ou seja, em persuadir-se de que o nada tenha uma tal realidade que pode ser posto como conteúdo do erro. É o estratégia de Platão, do qual Rosa se declara amigo, mas não até o ponto de não dar razão a Protágoras. A insistência de Rosa verte na impossibilidade de dividir, de separar nitidamente o nada do seu contrário, e, neste modo, de indicá-lo. A ameaça que voa sobre o Sertão, a possibilidade eternamente presente do regresso, do caos, assume este aspecto: o de um equívoco.

Nonada, é esta a palavra que abre a obra prima de Guimarães Rosa, contrafação ontológica subtensa à poética rosiana, que alude à terrível impossibilidade de distinguir o ente do nada, o começo do já-é. Naquele *incipit*, Vilém Flusser quis ler o anúncio de um segredo: a inarticulável *nadidade* do Sertão:

E proponho uma análise da palavra “Nonada” que aponta os seguintes horizontes: “Não nadà”, “Não ao nadà”, “Não há nada”, “No nadà”, e finalmente *non rem natam*. A negação do *nichts* heideggeriano e do “néant” sartriano é o ponto de partida do Grande Sertão com suas verdades. E traduzo a frase heideggeriana *Das Nichts nichtet* (o nada nadifica) para a língua de Guimarães Rosa: “Nonada.” Assim, creio, devemos manejar a arma poderosa que Guimarães Rosa nos confia” (2002, p. 159).

Ali, teria reposto o coração dos Gerais: expressão da força diabólica da língua, que tudo nomeia e tudo nega, mas para aludir ao que a ultrapassa, o silêncio.

SUMÁRIO



Que despistagem! Na dialética entre alegria e saudade, se condensaria um espasmo neoplatônico que Guimarães Rosa esconde na trovoada da língua: “é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!” (ROSA, 2016b, p. 96). Assim quer Dito, o irmãozinho de Miguilim, que, ao contrário, se entristece frente à morte, pois “tudo era bobagem, o que acontecia e o que não acontecia” (ROSA, 2016b, p. 102). Ainda não compreende que as oposições se disperdem, não porque o mundo seja indiferente, mas porque são sombras aquelas que dançam, que se apagam, que gemem, que se lamentam “neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira” (2016a, n. p.).

REFERÊNCIAS

- BIZZARRI, E. Guimarães Rosa e Vico. Notas sobre uma poética rosiana. **Suplemento literário do Estado de São Paulo**, 19 nov. de 1972, p. 6.
- CONTINI, G. **Un Faust brasileiro**. In: *Altri esercizi (1942-1971)*. Turim: Einaudi, 1972, p. 317-321.
- DAVIS, W. M. Indo-Iranian Mythology in Grande Sertão: Veredas. **Luso-Brazilian Review**, v. 17, n. 1, 1980, p. 119-131.
- MORAES, Augusto das Graças de. “Em casa de caranguejo, pele fina é maldição”: filosofia e sofística em Tutaméia de João Guimarães Rosa. **Humanitas**, n. 63, 2011, p. 605-636.
- ROCHA, G. M. da; GUERINI, A. Dante e la letteratura brasiliana. **Dante**. v. VII, 2010, p. 149-164.
- ROSA, J. G. **Grande Sertão: Veredas**. “O diabo na rua, no meio do redemoinho”. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ROSA, J. G. **Noites do Sertão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.
- ROSA, J. G. **Manuelzão e Miguilin**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.
- ROSA, J. G. **Tutameia (terceiras estórias)** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SUMÁRIO

ROSA, J. G. **Correspondência com seu tradutor italiano**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, J. G. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason** (1958-1967). Organizado por M.A. Bussolotti. Rio de Janeiro: Editora UFMG-Nova Fronteira, 2003.

ROSA, V. G. **Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

SILVA, R. M. da. **Sabedoria poética no sertão: Guimarães Rosa e Vico**. **Em Tese**, n. 8, 2004, p. 209-218.

FIGUEIRA COLUSSI, D. **João Guimarães Rosa: uma retradução literal para o italiano do livro *Primeiras Estórias***. Dissertação. Università Ca' Foscari, Veneza, 2018.

FLUSSER, V. **Da Religiosidade**. A literatura e o senso de realidade. São Paulo: Escrituras, 2002.

MAPURUNGA, M. Macedo Diniz. **O Platão de Rosa: a obra de Guimarães Rosa em diálogo com a metafísica platônica**. 2018. Dissertação (Mestrado em Metafísica) – Programa de Pós-Graduação em Metafísica, Universidade de Brasília, 2018.

MARCHELLI, C. Guimaraes Rosa, um leitor de Plotino. **A Palo Seco - Escritos de Filosofia e Literatura**, v. 8, n. 14, 2021, p. 22-39.

PLATÃO. **Timeu-Crítias**. Tradução de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

RÓNAI, P. A fecunda Babel de Guimaraes Rosa. *In*: RÓNAI, P. **Rosa e Rónai**. O universo de Guimarães Rosa por Paolo Rónai, seu maior decifrador. Organização de Ana Cecília I. Martins e Zsuzanna Spiry. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 159-165.

STEGAGNO PICCHIO, L. **L'indice dei libri del mese**, v. 2, n. 5, 1985, p. 90.

VICO, G. B. **Ciência nova**. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.





5

Yuri Brunello

**DANTE, ROSA,
PASOLINI.**

UMA LÍNGUA PARA
O SUL GLOBAL

SUMÁRIO



Gostaríamos de começar com duas citações do diretor de cinema Glauber Rocha e com duas perguntas. Primeira citação, sobre o filme *A idade da terra*: Glauber assim descreveu a gênese da sua realização:

Eu rezei, cheguei na catedral e rezei uma missa bárbara [...] e o pessoal se assustou, porque se eles entrassem no barato, eles tinham de ajoelhar e rezar nessa missa. Então, eu disse para eles: olha aqui, é como Cristo chegando, o Cristo bárbaro, chegando, os cristãos chegando na catacumba (ROCHA, 2005).

Segunda citação: a *Divina comédia* seria o “Carro-Chefe da Metáfora Italiana e Europeia” (ROCHA, 2006. p. 274). A afirmação sugere uma pergunta: a *Comédia* é, realmente, tão marcadamente eurocêntrica? E a interrogação implica outra questão: é realmente impossível considerar a *Comédia* – pelo fato de ser italiana e europeia – uma “missa bárbara” (ROCHA, 2005)?

No que diz respeito ao primeiro ponto, estamos inclinados a discordar de Glauber, acreditando que a *Comédia* foi realmente (e ainda pode continuar sendo) um arquétipo do Sul global. Relativamente ao segundo ponto, a julgar por diferentes textos do século dezenove, compostos por alguns dos escritores protagonistas do romantismo brasileiro, a resposta pode ser positiva. É impossível esquecer o artigo que, em 1836, o escritor João Manuel Pereira da Silva publica, na revista *Nitheroy*, com o título *Estudos sobre a Literatura*, no qual Dante é incluído em uma perspectiva ibérica nem italiana nem cristã. Qual é o ponto de vista? Uma perspectiva que encontra o seu centro no mundo árabe: “os árabes foram expulsos pelos cristãos, mas os benefícios da civilização que eles tinham acarretado à Espanha, ficam. Foi esta poesia semiárabe, que inspirou Dante, o maior gênio dos modernos” (SILVA, 1836, p. 234).



O SÉCULO XIX E A VIRADA DESEUROCENTRIZADORA

Três anos depois disso, a *Comédia* protagoniza mais uma virada deseurocentrizadora. Francisco Sales Torres Homem, intelectual afrodescendente, que se tornará, anos depois, ministro da economia, provavelmente pela primeira vez na hermenêutica dantesca brasileira, atribui aos versos do canto VI do *Purgatório* uma conotação voltada na direção da condenação da injustiça e da desigualdade “racial”, geográfica, e de classe: “*Ahi serva Italia, di dolore ostello / Nave senza nocchiero, in gran tempesta / Non donna di province, ma bordello!*” (TORRES HOMEM, 1839, p. 2). Ele traduz tais versos da seguinte maneira: Itália, “morada de dor” (TORRES HOMEM, 1839, p. 2), “navio sem piloto” (TORRES HOMEM, 1839, p. 2), “mas sim huma vil escrava, hum lugar de crápula e de prostituição” (TORRES HOMEM, 1839, p. 2). Em Dante, a palavra *serva* remete ao feudalismo, modo de produção ainda vigente na Europa da sua época. A escravização, mencionada por Torres Homem (1839), remete ao Brasil da sua época. A *Comédia* se apresenta, portanto, como um texto que toca questões capazes de colocar em xeque o eurocentrismo.

No século XIX, o último grande giro deseurocentrizador em relação a Dante no âmbito da literatura brasileira terá como protagonista Sousândrade, autor da perturbante e poderosa leitura da *Comédia* proposta em uma perspectiva indígena e “anticapitalista”, na sua obra prima *O Guesa*, no decorrer da qual, o protagonista,

(O GUESA, tendo atravessado as ANTILHAS, crê-se livre dos XEQUES e penetra em NEW YORK STOCK EXCHANGE; a Voz, dos desertos:)

– Orfeu, Dante, Eneias, ao inferno
Desceram; o Inca há de subir...

= *Ogni sp'ranza laciare,*
Che entrate...

— Swedenborg, há mundo porvir?”
(SOUSÂNDRADE, 2012, p. 358)

SUMÁRIO



Guesa, indígena – por isso apelado de *Inca* –, foge de outros indígenas, os xeques, sacerdotes que querem sacrificá-lo; ele, então, “há de subir” do mundo amazônico para o norte das Américas, para a Nova Iorque do capitalismo em plena expansão global. Manhattan apresenta um aspecto infernal, e Guesa escuta ali uma voz, cuja mensagem tem um conteúdo parecido com a placa que se encontra no inferno de Dante: “*Ogni sp’ranza lasciate / Che entrate*”. Guesa não é acompanhado por Virgílio, o lugar de Virgílio é tomado por esta sequência de exclamações, gritadas por duas vozes diferente, “A Voz”, que indica, em terceira pessoa, o caminho a Guesa e a voz que, em língua italiana, anuncia a inutilidade de qualquer esperança.

Luiza Lobo (2020) formula uma interessante hipótese acerca do contato de Sousândrade, que viveu por vários anos nos Estados Unidos, com as ideias de Swedenborg: elas, “embora carnavalizadas, atestam sua ligação com Swedenborg e provavelmente com a New Church, ou igreja swedenborguiana, que ainda existe em Nova York” (LOBO, 2020, p. 297), sendo que, “quando viveu em Nova York, Sousândrade pode ter frequentado a igreja swedenborguiana, também denominada New Church, na rua 35 Leste, 114, que foi construída em 1816” (LOBO, 2020, p. 297). Como explicado por Andrea Mazzucchi em um outro capítulo do presente volume, a fundição entre a cosmologia de Dante e a força visionária do sueco Emanuel Swedenborg se realiza, no plano do discurso literário, pela primeira vez, no *Livro místico* de Honoré de Balzac. Não podemos deixar de frisar que uma personagem da *Comédia humana* de Balzac, Ferraguz, é mencionada no poema de Sousândrade. Assim, o verso 696 do canto segundo: “ô, ô, ô, Ferraguz! (*Risadas*)” (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 93). Com *O Guesa*, a síntese se corrobora, encontrando, literariamente, mais uma fusão: o esoterismo de Swedenborg, a cosmologia de Dante e – novidade – a cosmologia ameríndia.

Cabe ressaltar que não há nada de folclórico nem de estereotipado na maneira como Sousândrade representa as culturas indígenas. Conforme afirma Marília Librandi-Rocha,

SUMÁRIO



Sousândrade é o primeiro indianista no Brasil a tratar do índio contemporâneo e não do índio morto idealizado. No nosso Indianismo romântico, o índio que constitui a identidade brasileira tem a cara de Rousseau [...] e as costas de Voltaire (Como um belo bom selvagem europeu na paisagem dos trópicos). Já o índio de Sousândrade é o que ele encontrou nas margens do Amazonas" (LIBRANDI-ROCHA, 2009, p. 33).

Eduardo Sterzi observou, quanto aos versos de Sousândrade acima transcritos, que "a resposta de Swedenborg só vem muitas estrofes depois, e essa posterioridade da resposta é marcada graficamente pelo autor" (STERZI, 2022, p. 186). Escreve Sousândrade:

(SWEDENBORG respondendo *depois*:)
 – Há mundos futuros: república,
 Cristianismo, céus, Lohengrin.
 São mundos presentes:
 Patentes,
 Vanderbilt-North, Sul-Serafim
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 378).

Alessandra da Silva Carneiro (2016), na sua tese de doutorado, elaborou importantes reflexões sobre o último verso transcrito: "o místico responde ao Guesa falando sobre 'mundos futuros' em oposição aos 'mundos presentes,' este associado ao par *Vanderbilt-North* e *Sul-Seraphim*, polos cujo antagonismo é patente" (CARNEIRO, 2016, p. 149). De fato, "a oposição entre as coordenadas norte e sul nos remete a divisão entre a região norte dos Estados Unidos, industrializada e próspera, em contraste com a situação agrária e pobre do sul, posteriormente à guerra civil e abolição da escravidão" (CARNEIRO, 2016, p. 149). Não é por acaso que, na evocação do universo do Vanderbilt-North feita por Sousândrade, é mencionado um "Dânteo *trombeteiro*" (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 380), referência a um dos diabos do inferno de Dante, o qual "trompa fazia do trazeiro" (ALIGHIERI, 1907a, p. 241). A polarização Norte/Sul, contudo, adquire, nos versos do *Guesa*, um sentido que transcende os confins dos Estados Unidos, um sentido místico e messiânico:



Apesar da situação desfavorável do sul, é do norte a impressão negativa que depreendemos da estrofe pela menção a Vanderbilt e Seraphim que, pela sugestão sonora, joga com a ideia de fim por vir, de “será fim” do sul, mas também nos remete ao seraphim arcanjo, com sentido de puro ou inocente, o que parece ressaltar o caráter benigno do sul. Por outro lado, a vileza ou cupidiez do norte é expressa pela menção a Cornelius Vanderbilt, magnata das ferrovias ligado a negócios ilegais e corrupção (CARNEIRO, 2016, p, 149).

PASOLINI E ROSA: CORALIDADES “LIVRES” NA ESTEIRA DE DANTE

No século XX, por sua vez, é João Guimarães Rosa, um dos mais ilustres escritores brasileiros, que segue tal trilha deseurocentrizadora. Insistimos neste último aspecto, o da deseurocentrização, porque estudar a literatura do Sul global significa também procurar “novos horizontes em detrimento de uma imagem do todo” (DURÃO, 2018, p. 83, tradução nossa) e a hegemonia cultural europeia foi por séculos – e continua sendo – uma síntese totalizadora. Eis porque “o Sul Global, embora possa existir em alguns lugares, não é um lugar. Não é uma designação geográfica, mas ontológica” (LÓPEZ; QUINTANA VALLEJO, 2024, xiii, tradução nossa).

Precisamos, contudo, antes de chegar a Rosa, citar um outro nome de primeiro plano na literatura do século vinte: Pier Paolo Pasolini. O trecho é extraído de *Meninos da vida*, romance publicado por Pasolini em 1955:

Lenzetta havia fugido de casa com medo do irmão maior, e não sem razão, pois tinha feito algo com o que, pensando bem, nem ele se conformaria e teria cuspidido em seu próprio olho. Não se portara mal, na sua opinião, no sentido moral... Sim! Moral! (PASOLINI, 1987, p. 93).

SUMÁRIO



Estamos diante de um caso de discurso indireto livre. A última exclamação ("Sim! Moral!") se configura como uma convergência entre o ponto de vista de uma determinada personagem, Lenzetta, e a perspectiva do discurso do narrador. São palavras de Lenzetta? De Pasolini? Dos dois?

Casos semelhantes podem ser encontrados em outros textos da prosa pasoliniana. A primeira edição italiana, publicada em 1959, do romance *Uma vida violenta* apresentava o seguinte enunciado: "O que mais interessava era ficar filado no professor: por isso é que ali estava, e se dera todo aquele trabalho com Lello" (PASOLINI, 2004, p. 32), que continuava com a interjeição "*che ca...!*" (PASOLINI, 1998, p. 1722), presente na edição italiana, mas ausente na edição em português. Tal sintagma, a partir da terceira reimpressão do livro, foi eliminado por Pasolini. Todavia, representava um claro exemplo de indireto livre.

Passemos, agora, a um trecho de *Grande Sertão: veredas*. Estamos bem no auge da narração, os fatos acontecendo em um ritmo crescente. O narrador, Riobaldo, que é também um dos personagens da história, participa de uma épica incursão pelo sertão. Ao se referir aos conflitos em curso entre o seu bando de jagunços e um outro grupo de fora da lei, Rosa escreve:

Atravessaram por nós, sem a gente perceber, como a noite atravessa o dia, da manhã à tarde, seu pretume dela escondido no branco do dia, se presume. Quando pudemos saber, a distância deles já era impossível. Nós estávamos pegando o ar. Duro de desanimável, hem? (ROSA, 2019, p. 65).

Quem pronuncia essa exclamação? Riobaldo? Os jagunços? Poderia ser o narrador, poderiam ser os jagunços, assim como poderiam ser ambos. O desfecho é indecível e a indecibilidade, segundo Silviano Santiago – é "o forte da forma de narratividade expressa no *Grande sertão: veredas*" (SANTIAGO, 2017, p. 39).

SUMÁRIO



Trata-se, de fato, de um caso de discurso indireto livre, articulado sobre a base de uma particularidade: a declinação coral. Não é raro encontrar outros casos desse recurso em *Grande Sertão*. Em um momento anterior, Diadorim é conclamado líder dos jagunços, mas Riobaldo se opõe:

Os outros estimaram e louvaram: — Reinaldo! O Reinaldo!
— foi o aprôvo deles. Ah.

Num nú, nisto, nesse repente, desinterno de mim um nego forte se saltou! Não. Diadorim, não. Nunca que eu podia consentir (ROSA, 2019, p. 65).

Também neste caso, o leitor pode se perguntar: a exclamação “Ah” sai da boca de Riobaldo? Em ambos os casos, estamos lidando com o discurso indireto livre, que é uma experiência marcada pela indecidibilidade, experiência – esta última – que remete à fenômenos semelhantes “aos garranchos, desprovidos de significado (fonético e semântico, claro), que o índio Nambiquara desenha na folha de papel em branco que ele exhibe ao etnógrafo e aos companheiros de tribo” (SANTIAGO, 2017, p. 92).

Vale a pena observar como Pasolini, em um artigo de 1965, publica uma contribuição teórica intitulada *Intervenção sobre o discurso indirecto livre*, no qual estabelece uma clara distinção entre o discurso indireto livre estritamente *gramatical* e o discurso indireto livre entendido em um sentido mais amplo. Em uma polêmica com o livro de Giulio Herzeg, *Lo stile indirecto libero in italiano*, publicado, na Itália, em 1963, Pasolini defende uma ideia de discurso indireto livre alargada, que inclui a cultura e a sociedade no interior do próprio perímetro. Comentando as reflexões de Herzeg, relativas a alguns versos de *Don Giovanni* de Mozart (“Noite e dia *aguentar* / por quem não sabe entender; / chuva o vento *suportar*”, PASOLINI, 1982, p. 63), Pasolini esclarece: *aguentar* e *suportar* não são somente infinitivos históricos ou infinitivos de narração, mas

SUMÁRIO



Quando reparamos bem, há no soar desta categoria infinitiva um sentido muito especial de normatividade: especial enquanto pressupõe não um destinatário, mas um coro de destinatários: uma “coralidade”, em suma, da audição e do reconhecimento das experiências de que nasceu a dedução da norma. Assim, a coralidade é tal que pode assumir a relevância máxima, em detrimento até da experiência testemunhada. Ou seja: a experiência que dita as normas é significativa apenas enquanto coral, enquanto compartilhada por toda uma categoria de pessoas (estive quase a deixar escapar a expressão: “por uma classe social”) (PASOLINI, 1982, p. 64).

O discurso indireto livre permite que Riobaldo, de *Grande Sertão*, herdeiro de fazendas no momento da enunciação, entrelace a sua voz com a voz de um outro grupo social, a fração da classe à qual o narrador – no tempo do enunciado – pertencia, embora trabalhasse como jagunço. As tramas do texto, em suma, abrem-se à coralidade, validando, dessa maneira, a epicidade da obra-prima de Rosa.

Encontramos, porém, no texto de Pasolini e na sua diatribe com Herczeg, outro elemento interessante. Herczeg aponta Ariosto como “o primeiro representante moderno do nosso constructo, precedendo um século e meio La Fontaine, até hoje considerado por Learch, por Bally, por Spitzer e por outros como o precursor moderno do indireto livre” (HERCZEG, 1963, p. 238, tradução nossa). Pasolini discorda: o precursor moderno do discurso indireto livre é Dante. O discurso indireto livre, diz Pasolini, “é já em Dante que ele se encontra” (PASOLINI, 1982, p. 67) e

Toda a linguagem usada por Dante ao narrar os destinos de Paolo e Francesca, mesmo fora do Discurso Direto entre aspas, é retirado das bandas designadas do tempo [...]. Dante valeu-se dos materiais linguísticos próprios de uma dada sociedade, de uma dada elite: de uma gíria. Que ele mesmo certamente não usava, nem no seu ambiente social, nem como poeta. Trata-se, por conseguinte, de um emprego mimético, e se não é exatamente uma *mimésis* vivida gramaticalmente, é certamente, no entanto, uma espécie de Discurso Indireto Livre emblemático, cujas

SUMÁRIO



condições estilísticas então se produzem – não as condições gramaticais que mais tarde se tornarão correntes: trata-se de algo sobretudo lexical, e que sacrifica à expressividade derivada da criação de uma homologia entre o tecido linguístico de quem narra e o tecido linguístico das personagens: não é um meio técnico anormal, mas como que um entre muitos outros meios expressivos (PASOLINI, 1982, p. 67).

Pasolini faz tais afirmações em 1965, retomando-as e aprofundando-as no artigo *A vontade de ser poeta de Dante* (PASOLINI, 1982), integralmente dedicado a reflexões sobre o poeta florentino. O tema do discurso indireto livre é o pano de fundo sobre o qual a interpretação pasoliniana de Dante é moldada:

No mesmo acto em que nasceu em Dante a vontade de empregar na *Commedia* a língua da burguesia comunal florentina, nasceu também a vontade de compreender as diversas sublinguagens de que essa língua era formada: gírias, linguagens especializadas, particularismos de elite, contribuições e citações de línguas estrangeiras etc. O alargamento linguístico de Dante, devido ao deslocamento do seu ponto de vista para cima – o universalismo teológico medieval – não é apenas um alargamento do horizonte lexical e expressivo: mas, ao mesmo tempo, também social (PASOLINI, 1982, p. 67).

E continua nestes termos:

Sempre que, numa dada obra, existe a presença ou a possibilidade do Discurso Indireto livre, isso significa que, aí, existe pelo menos uma vaga “consciência sociológica” possível, porque é inconcebível reviver um discurso de outrem, em termos linguísticos, sem se proceder à objetivação, não só da psicologia, como ainda da respectiva condição social específica: e é esta que produz a diversidade linguística. Ora, há em Dante esta presença, potencial, do Discurso Indireto revivido – e não meramente potencial, se entendermos o emprego do Discurso Indireto em termos não estritamente gramaticais (PASOLINI, 1982, p. 67).

SUMÁRIO



Há mais. Na comunicação proposta por Pasolini em Pesaro, em 1965, ao primeiro encontro sobre o novo cinema, intitulado *O "cinema de poesia"*, o escritor italiano põe na base do cinema de poesia justamente o discurso indireto livre. Não apenas isso. No seu texto, cita novamente Dante: casos de discurso indireto sempre existiram na literatura,

Os exemplos de Discurso Indirecto Livre estiveram sempre presentes na literatura. Quando Dante emprega, por mimetismo, palavras que é inimaginável que lhe fossem familiares, e que pertencem ao meio social das suas personagens: expressões da linguagem cortesã, dos romances em quadrinhos da época, para Paolo e Francesca; palavrões para os vadios das comunas, etc (PASOLINI, 1982, p. 144).

E pouco depois acrescenta: que "um Discurso Indirecto Livre é sempre possível em cinema: chamemos-lhes 'Subjectiva Indirecta Livre'" (PASOLINI, 1982, p. 145).

LAHUD E A ANTROPOLOGIA DO SUL PASOLINIANA

A argumentação que Pasolini desenvolve no texto de Pesaro ergue as premissas para um posterior núcleo teórico. Viu-se como o discurso indireto realiza uma dissolução dos meios da representação dominante: planos diferentes se sobrepõem metamorficamente e as hierarquias entre narrador e personagem esmaecem.

Em suma, as relações de força entre estilo alto e estilo baixo acabam desconstruídas. Trata-se de uma profunda subversão da linguagem. Citando Erich Auerbach, no texto de 1957, *La confusione degli stili*, Pasolini já falara de realismo "criatural" (PASOLINI, 1999, p. 1088, tradução nossa), isto é, um realismo que descreve teleologicamente

SUMÁRIO



“o conjunto concreto e material dos fenômenos” (PASOLINI, 1999, p. 1088, tradução nossa).

Mesmo assim, para Pasolini, representar não basta. Depois de ter conhecido em profundidade o cinema, tendo-o praticado como diretor, Pasolini “se declara atraído pela realidade do cinema – e o sentido disso é dado pela diferença entre a *língua literária* e a *língua cinematográfica*” (AMOROSO, 1997, p. 111). Pasolini compreende, de fato, como é possível transcender com mais força e originalidade não somente os modelos literários dominantes, mas também a própria Literatura. O que, traduzido em termos semióticos, significa deslocar a atenção do signo para o referente extratextual. Concordamos com Roan Costa Cordeiro, quando declara que “o *corpus* pasoliniano segue desafiando fronteiras e sentidos – suas experiências filosóficas de primeira grandeza, centradas antes de tudo na indagação da *realidade como linguagem*” (CORDEIRO, 2022, p. 231).

Por isso, então, ganha força, nos textos pasolinianos do fim dos anos sessenta e início dos anos setenta, o nome de Charles Sanders Peirce. Segue um trecho de *Empirismo hereje*:

Mas então porque não dar um passo mais na direção da “culturalização” total da realidade física e humana, e examinar os fenômenos físicos muito mais imprecisos, aquele precisamente que pertencem a realidade física e humana na sua totalidade, ou seja, os “sin-signos (segundo a terminologia de Peirce)? (PASOLINI, 1982, p. 235).

As relações entre Pasolini e Peirce pareceram claras a Gilles Deleuze (2005), a Umberto Eco (1977) e a Paolo Fabbri (1997) já desde os anos oitenta e noventa do século passado. Não podemos, todavia, esquecer que, no Brasil, naqueles anos, a relação entre Pasolini e Peirce pareceu evidente e particularmente profícua a Michel Lahud, docente da Unicamp, autor de um dos livros mais fascinantes sobre o tema da relação entre Pasolini e a linguagem, cujo título é *A vida clara*:

SUMÁRIO



Nunca encontramos em Pasolini nada que se apresente sob a forma de um sistema estático de signos, mas sempre – para usarmos uma imagem cara ao autor – “estruturas que querem ser uma outra estrutura”. E que a semiologia para ele, ao invés de descrição do sentido como valor inteiramente determinado pelas relações internas dos signos de uma mesma linguagem, tinha acima de tudo que ser uma semiologia do referente, “entendido como signo primário ao qual remetem, quase à maneira de cadeia dos interpretantes de Peirce, os signos de todas as linguagens sucessivamente elaboradas pelo homem” (LAHUD, 1993, p. 47).

Lahud extrai esta última citação de um trabalho de conclusão de curso de Stefania Parigi (1983), que se tornou, em seguida, docente na universidade Roma Tre. Com efeito, Pasolini, em uma entrevista sobre a revista *Cinema e Film*, em 1967, declarou: “este cinema em estado de natureza que é a realidade, é efectivamente uma linguagem (“É a semiologia da realidade que é preciso fazer!” – eis a palavra de ordem que grita, através de mim, desde há já meses)” (PASOLINI, 1982, p. 186). “*Semiologia da realidade*”, sintetiza Pasolini, “semiologia do referente”, escreve Lahud, em sintonia com Deleuze (2005), Eco (1977) e Fabbri (1997). Afirma Peirce: “um Sinsigno (onde a sílaba sin é tomada como significando ‘sendo uma única vez’, como em singular, simples, no Latin semel) é uma coisa ou evento existente que é um signo” (PEIRCE, 2005, p. 52). Um “sin-signo” mantém com o seu referente uma relação direta, muitas vezes de causa e efeito. As fotografias, por exemplo, são “sin-signos”:

As fotografias, especialmente as do tipo “instantâneo”, são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos, aqueles que são por conexão física (PEIRCE, 2005, p. 65).

SUMÁRIO



Pasolini associa ao “sin-signo” uma *força*, uma força transcendente e mística, que ele batiza com o nome de “Brama: B., na abreviatura” (PASOLINI, 1982 p. 233). Tal *força* é capaz de desarticular a *forma*, a qual é constituída “pelas generalizações, pelas classificações, pelos gêneros, pelas espécies, em resumo, por tudo que é geral, público” (PASOLINI, 1982, p. 236). A *forma* coincide com aquilo que Peirce define como um “legissigno”: “um Legissigno é uma lei que é um Signo. Normalmente, esta lei é estabelecida pelos homens. Todo signo convencional é um legissigno” (PEIRCE, 2005, p. 52). O “sin-signo” remete de forma imediata, de um ponto de vista semiótico, a uma dimensão, que Pasolini define como a dimensão dos “sin-signos naturais” (PASOLINI, 1982, p. 235) ou dos “sin-signos vivos” (PASOLINI, 1982, p. 236) e que Peirce, por sua vez, inclui na categoria “objeto”, seja este último “objeto imediato” ou “objeto dinâmico” (PEIRCE, 2005, p. 168). Mais um trecho de Pasolini:

Ao “sin-signo”, por exemplo, corresponde o retrato de Mona Lisa ou a difusão em directo de um acontecimento televisivo. Magnífico! [...] Que eram os olhos de Leonardo ou os oitenta mil pares de olhos dos espectadores futebolísticos desse domingo senão os protagonistas de uma relação cognitiva com estes “sin-signos naturais”? É B. [...], é B., que diz a si próprio, através do “sin-signo” cor-de-rosa da luz e dos teus olhos que a olham que está a nascer um novo dia (PASOLINI, 1982, p. 235).

Raffaele de Benedictis, que, em diversas oportunidades, interpretou a *Comédia* à luz das categorias de Peirce, no seu estudo *A Semiotics of Multimodality and Signification in the Divine Comedy* (2024) oferece um eficaz exemplo de sin-signo que o próprio Dante inclui na *Comédia*: as palavras de Beatriz no canto XXXIII do *Purgatório*. Estamos no Éden e Beatriz “sabe que Dante não possui uma linguagem verbal viável para narrar o que está vivenciando” (DE BENEDICTIS, 2024, p. 172, tradução nossa). Dante replica ao discurso de Beatriz, sustentando que “no cérebro, qual cêra conservando’ / – tornei – ‘a marca do sinete impresso, / vosso verbo se irá perpetuando” (ALIGHIERI, 1907b, p. 335). De Benedictis esclarece que “um problema ainda permanece porque as palavras de Beatrice

SUMÁRIO



estão além da compreensão de Dante” (DE BENEDICTIS, 2024, p. 172, tradução nossa). Quando Dante pergunta “mas por que se sublima em tanto excesso / vossa palavra, sempre apetecida, / que, alcançal-a tentando, desfalleço?” (ALIGHIERI, 1907b, p. 335),

“as palavras de Beatrice são sons-imagens não correlacionadas no intelecto de Dante. [...] São vozes (vozes), não ainda *signa* (signos). [...] Dante é “puro” (Alighieri, 1907b, p. 337) e disposto a se “alar ás lucidas estrellas” (Alighieri, 1907b, p. 337) [...], no entanto, seu maior esforço de codificação semiótica ainda está por vir” (DE BENEDICTIS, 2024, p. 172, grifo no original, tradução nossa).

Entretanto, Lahud (1993), no seu estudo, diz algo a mais, instituinto uma relação, ausente em Deleuze (2005), Eco (1977) e Fabbri (1997): a ligação entre a “semiologia do referente” e a realidade brasileira:

Quem seria capaz de desarranjar tão radicalmente quanto Pasolini o cenário oficial carioca, para nele destacar nossa provocante “ambiguidade” antropológica, senão um autêntico espírito corsário que, transgredindo todos os pactos assentados, abordasse o Brasil apenas com as *armas próprias da poesia?* (LAHUD, 1993, p. 123)

E acrescenta:

As impressões e juízos de Pasolini sobre o Brasil não emanam, de fato, nem das convenções dominantes, nem das fileiras *regulares* dos ‘inimigos do poder’; mas daquelas experiências *bárbaras* – portanto singulares e absolutamente não codificadas – de quem “vive *dentro* das coisas e inventa como pode o modo de nomeá-las” (LAHUD, 1993, p. 122-123).

Eis que, com esta referência ao barbárico, podemos concluir o nosso texto, classificando oportunamente as experiências de Dante, Rosa e Pasolini como “missas bárbaras” rezadas na língua, oblíqua (*oratio obliqua* é, na língua latina, uma categoria que abrange também o discurso indireto livre), periclitante e inefável (como os signos ainda não codificados), bárbara justamente, simultaneamente transcendente e imanente, do Sul global.



REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. **Inferno**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro, Tipografia do Instituto Profissional Masculino, 1907a.
- ALIGHIERI, D. **Paraíso**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro, Tipografia do Instituto Profissional Masculino, 1907b.
- AMOROSO, M. B. **A paixão pelo Real**: Pasolini e a crítica literária. São Paulo: Edusp, 1997.
- CARNEIRO, A. S. **O Guesa em New York**: Republicanismo E Americanismo Em Sousândrade. 2016. 214 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- CORDEIRO, R. C. Pasolini e os sentidos: linguagem e filosofia. *In*: Amoroso, Maria Betânia; Alves, Cláudia Tavares. (Org.). **Um intelectual na urgência: Pasolini lido no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022, p. 231-245.
- DE BENEDICTIS, R. **A Semiotics of Multimodality and Signification in the Divine Comedy**. New York: Routledge, 2024.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DURÃO, F. A. Critical Theory: Made in Brazil. *In*: Russell West-Pavlov. (Org.). **The Global South and Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, p. 83-93.
- ECO, U. **O signo**. Tradução de Maria de Fátima Marinho. Lisboa: Presença, 1977.
- FABBRI, P. Come Deleuze ci fa segno. Da Hjelmslev a Peirce. *In*: VACCARO, Salvo (Org.). **II secolo deleuziano**. Milão: Mimesis, 1997, p. 111-124.
- ROSA, J. G. **Grande Sertão**: veredas. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.
- HERCZEG, G. **Lo stile indiretto libero in italiano**. Florença: Sansoni, 1963.
- LAHUD, M. **A vida clara**: linguagens e realidade segundo Pasolini. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LIBRANDI-ROCHA, M. **Maranhão-Manhattan**: ensaios de literatura brasileira. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SUMÁRIO

- LOBO, L. A presença de Platão e da épica clássica em *O Guesa*, de Joaquim de Sousaândrade. *In: FRIEDLEN, Roger; NUNES, Marcos Machado; ZILBERMAN, Regina (Org.), A epopeia em questão: debates sobre a poesia épica no século XIX*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2020. p. 285-311.
- LOPEZ, A. J.; QUINTANA-VALLEJO, R. Introduction: Cardinal Points and "Hilly Sand". *In: The Routledge companion to literature and the Global South*. New York, NY: Routledge, 2024, p. x-xx.
- PARIGI, S. **Pasolini**: che cos'è il cinema. Siena: Universidade de Siena, 1983.
- PASOLINI, P. P. **Saggi sulla letteratura e sull'arte**. v. 1. Milão: Mondadori, 1999.
- PASOLINI, P. P. **Romanzi e racconti 1946-1961**. Milão: Mondadori, 1998.
- PASOLINI, P. P. **Uma vida violenta**. Tradução de José Lima. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- PASOLINI, P. P. **Meninos da vida**. Tradução de Rosa Artini Petraitis e Luiz Nazário. São Paulo: Círculo do livro, 1987.
- PASOLINI, P. P. **Empirismo hereje**. Tradução de Miguel Serras Ferreira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROCHA, G. Documentário sobre A Idade da terra. DVD. Extras. **A Idade da Terra**. Produção: Paloma Cinematográfica. Versátil Vídeo. 2005.
- ROCHA, G. **O século do cinema**. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- SANTIAGO, S. **Genealogia da ferocidade**. Recife: Sepe, 2017.
- SILVA, J. M. P. Estudos sobre a Literatura. **Niterói-Revista Brasileira**. v. 2, 1836, p. 214-242.
- SOUSÂNDRADE, J. **O Guesa**. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.
- STERZI, E. **Saudades do mundo**. São Paulo: Todavia. 2022.
- TORRES HOMEM, F. S. Estudo sobre Dante. **O Despertador**, n. 500, 1839, p. 1-2.



6

Vittorio Celotto

“AO LONGO DOS GRAUS DO SER”.

**PASOLINI ENTRE POESIA POPULAR
E POESIA DIALETAL¹**

1

Traduzido por Rafael Brandão Cruz (UFC), Flávia Cristina da Silva Santos (UFC) e Iago Soares de Oliveira (UFC). Revisão de Mayra Leoneide de Moraes, Clarissa Marchelli e de Leandro Vidal Carneiro.

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-133-8.6

SUMÁRIO



Gostaria de tentar destacar o que parece ser um nó nunca completamente desfeito da cultura italiana do imediato pós-guerra, ou seja, a relação entre literatura e povo. Criar um tipo de relação profunda e orgânica entre a pesquisa intelectual e as vastas necessidades populares foi a questão dominante para escritores, estudiosos e movimentos que, desde o final dos anos quarenta até a década seguinte, tentaram apontar uma estratégia para os vários movimentos de independência e renovação nacional.

Colocarei em pauta a primeira fase da produção poética de Pier Paolo Pasolini, principalmente para verificar o caminho indicado por aqueles que entenderam que a renovação da literatura e da cultura italiana não era possível sem a resolução desse nó: a questão se na Itália dos anos cinquenta, que sob as pressões da industrialização, urbanismo e neocapitalismo se encaminha para as dinâmicas da sociedade de massa, ainda faz sentido uma posição que não renuncie a enfrentar problemáticamente as dinâmicas de uma relação em curso entre literatura e povo.

Recém-derrubado o fascismo, naqueles anos os ideais de resistência estavam mais vivos do que nunca, representando para os intelectuais de orientação marxista a possibilidade de unir as razões da libertação nacional com as do resgate social. O renovado interesse pelas tradições populares significava, para muitos intelectuais ativos naquele período, a urgência de participar na construção de uma nova identidade nacional, de responder às tensões sociais investigando a estratigrafia interna do sistema cultural. A busca por uma identidade linguística e cultural da Itália recém-unificada e devolvida à democracia refletia-se no esforço de preservar da perda da memória a cultura tradicional.

Neste contexto, a atividade de Pier Paolo Pasolini como escritor, crítico militante e, em geral, observador dos fenômenos culturais, aparece como sintomática porque demonstra sua vontade e capacidade de se inserir em uma sociedade literária e atuar nela

SUMÁRIO



como um operador orgânico. Os anos cinquenta são o período que corretamente Mengaldo definiu como “mais francamente literário” (MENGALDO, 1983, p. 122, tradução nossa) da maturidade de Pasolini. Destes anos são as duas importantes antologias: a *Poesia dialettale del Novecento* (1952, editada para Guanda em conjunto com o poeta dialetal romano Mario Dall’Arco) e o *Canzoniere italiano* (antologia de poesia popular de todas as regiões da Itália, lançada em 1955).

A este mesmo período remontam todos os escritos que farão parte de sua primeira suma de crítica militante *Passione e ideologia* (1960), que significativamente começa com as introduções às duas antologias recentemente mencionadas e se encerra com o famoso ensaio *La libertà stilistica* (um verdadeiro manifesto do que Pasolini e os camaradas do grupo *Officina* chamavam de *novo experimentalismo poético*).

Respectivamente em 1952 e 1957, foram lançadas as mais experimentais coleções poéticas desta primeira fase da produção de Pasolini: o conjunto de poemas em friulano *La meglio gioventù* e a primeira coleção em língua *As cinzas de Gramsci* – coleções nas quais não é difícil reconhecer os pressupostos ideológicos expostos por Pasolini como ensaísta e antologista. Essas duas antologias em particular desempenham um papel central neste discurso, pois representam um ponto crucial tanto em sua busca pessoal pela poesia quanto no campo geral dos estudos sobre a poesia italiana. A originalidade dos trabalhos reside principalmente na tentativa de conciliar um momento descritivo e um programático. Ao se confrontar com as tradições literárias dialetais e populares, Pasolini sugere a recuperação delas não apenas como uma pista a ser seguida na escrita, mas principalmente como um *valor* estético funcional a um discurso ideológico-literário que se quer vital e operante no presente. Os instrumentos da filologia e da antropologia são aqui utilizados para construir coleções baseadas em critérios substancialmente estéticos: onde o interesse pela representatividade socio-cultural dessas tradições se combina com a consideração de suas

SUMÁRIO



potencialidades exemplares. O experimento nunca declarado, mas sempre subjacente, é orientar uma prática literária.

Que os problemas levantados naqueles anos por Pasolini eram urgentes e amplamente sentidos é testemunhado pelo início de uma resenha de Franco Fortini sobre os *Dialettali del Novecento*: “a poesia popular e a poesia dialetal são o lugar, para todos nós [isto é, para a geração que realiza seu aprendizado poético dentro do hermetismo], de remorsos, mal-entendidos, reivindicações e polêmicas nunca esclarecidas” (FORTINI, 2022, p. 23, tradução nossa).

Qual é o local dessa contradição? É ainda o problema – de matriz propriamente gramsciana – da distância que, na Itália mais do que em outros lugares, era sentida entre a literatura de vanguarda e a literatura e cultura regionais, sendo a primeira expressão de uma classe intelectual fechada em uma refinada aristocracia, cortada de suas próprias raízes sociais, tornando-se, portanto, uma literatura de *déracinés*.

Naturalmente, poesia popular e poesia dialetal não devem ser confundidas. Pasolini estabelece uma fronteira clara entre as duas tradições, destacando continuamente a falta de comunicação entre os dois planos: o caráter de requintada literariedade da produção dialetal (portanto, intelectual, burguesa, individualista) e o caráter, ao invés, coletivo, anônimo, *típico* daquela popular, produto da relação histórica entre os dois polos da cultura da classe dominante e da classe subalterna.

No centro da análise pasoliniana, nas duas antologias está uma das teses mais fascinantes de sua produção crítica deste período: a tese do “regresso”, entendido como a vocação essencial do poeta dialetal tanto quanto do colecionador de tradições populares.

Como é sabido, a última seção da antologia dos dialetais é dedicada ao Friuli e entre os autores antologizados está o próprio Pasolini. Pasolini escreve sobre si mesmo:

SUMÁRIO



Ele se encontrava diante de uma língua da qual estava distanciado: uma língua não sua, mas materna, não sua, mas falada por aqueles que ele amava com doçura e violência, turbulenta e ingenuamente: seu regresso de uma língua para outra - anterior e infinitamente mais pura - era um *regresso lungo i gradi dell'essere*. Mas esse era o único modo de conhecimento dele: se nas origens de sua sensualidade havia um impedimento a uma forma de conhecimento direto; se uma barreira tinha caído entre ele e o mundo para o qual ele sentia uma curiosidade tão violenta, infantil" (Pasolini, 1999a, p. 856, tradução nossa).

Assim, nas primeiras linhas da introdução ao *Canzoniere italiano*, o antologista descreve a paixão pela poesia primitiva como uma paixão que "implica um *regresso* no falante ouvido como um espécime de uma coletividade" (PASOLINI, 1999a, p. 861, tradução nossa).

Torna-se então claro o duplo sentido do termo *regresso*, e que pode permitir utilizá-lo como uma categoria de interpretação abrangente da posição ideológica e poética de Pasolini naquela altura.

Regresso deve ser entendido primariamente em sentido psicológico: ao longo dos graus do ser, ou seja, retorno ao eu original e traumáticamente removido, e que se identifica com os cenários arcaicos e indeterminados do Friuli, com a imagem da mãe, com a língua de Casarsa que, longe de ser mimética da língua do povo, é, ao invés disso, a língua do privado, da introspecção, da mitologia pessoal e secreta do autor.

Em uma página tardia, dos anos setenta, Pasolini explica a gênese de sua primeira poesia escrita no dialeto de Casarsa, o vilarejo da mãe:

Numa manhã do Verão de 1941, encontrava-me na varanda exterior, de madeira, da casa de minha mãe. O sol luminoso e suave do Frioul batia em cima de toda uma série de objetos rústicos que me são caros. [...] De que se falava antes da Guerra, antes de tudo ter acontecido e de a vida se ter revelado tal como seria? Não sei.

SUMÁRIO



Deviam, com certeza, ser palavras sobre a chuva e o bom tempo, pura efabulação inocente. As pessoas, antes de serem o que realmente são, já *eram*, ainda assim e apesar de tudo, como que em sonho. Em todo o caso, o certo é que eu, naquela varanda, ou estava a desenhar (a tinta verde, ou com o tubo ocre das cores de óleo, sobre papel de celofane) ou a escrever versos. Foi então que ressoou a palavra ROSADA. Era Lívio, um dos filhos dos vizinhos do outro lado da estrada, quem falava. Era um rapaz grande e de ossatura sólida. Todo o tipo de camponês da região [...]. A palavra "*rosada*" pronunciada naquela manhã de sol não era mais do que uma ponta expressiva da sua vivacidade oral. Não há dúvida de que, ao longo de todos os séculos do seu uso, no Frioul que se estende para cá do Tagliamento, essa palavra *nunca fora escrita*. Fora sempre e unicamente *um som*. Fosse qual fosse a minha ocupação nessa manhã, pintura ou escrita, tenho a certeza de a ter então interrompido subitamente: é algo que faz parte da minha recordação alucinatória. Imediatamente a seguir, eis-me a escrever versos, usando come língua o falar friouloense da margem direita do Tagliamento, esse falar que até aí não era senão *um conjunto de sons*; e primeiro comecei por transcrever graficamente a palavra ROSADA. Tratava-se de um poema experimental que perdi: mas um segundo ficou, que escrevi no dia seguinte (PASOLINI, 1982, p. 45-46).

A *remoção* deve ser entendida também num sentido histórico-sociológico, por assim dizer. Para Pasolini, existe uma ligação íntima entre a sua história privada e a história *tout court*. Tal como vai-se perdendo na memória o próprio passado privado, na história vai-se perdendo o mundo real em que esse passado viveu. É notável como Pasolini vivencia traumáticamente os fenômenos de industrialização e de urbanização que estão destruindo a sociedade tradicional e camponesa da Itália. O campo está desaparecendo e com ele a cultura tradicional de quem ali vive. O italiano, de uma língua minoritária e da escrita, está se tornando uma língua falada por massas cada vez maiores. Enquanto os dialetos estão desaparecendo.

SUMÁRIO



Se a poesia dialetal representa uma forma de expressar o retorno de um recalque psicológico (a origem de si próprio), a poesia popular constitui o retorno de algo reprimido, ou melhor, de um apagamento social, porque é uma forma de criação autônoma de uma cultura que está literalmente desaparecendo, assim como as línguas em que esta cultura se expressa estão prestes a sumir.

A poesia popular e a poesia dialetal representam, então, a voz daquilo que está morrendo, a regressão, ou seja, um olhar voltado para trás, para a origem, para a Mãe (como mãe e como terra), daquilo que passou junto do ponto de vista individual ao histórico-antropológico.

A complementaridade destes dois aspectos é muito evidente em *La meglio gioventú*, dividido nitidamente em duas partes. A primeira é mais conhecida: a voz do dialeto remoto é a expressão de emaranhados psicológicos inteiramente privados e o arcaísmo camponês parece ser o produto de uma relação de comunhão religiosa com a natureza daquele mundo do qual o poeta quer sentir-se participante.

A segunda parte (que contém as seções *El testament Coran* e *Romancero*), porém, marca o abandono do ímpeto lírico em favor de módulos narrativos, a aceitação de temas extraídos de episódios históricos e, novamente, a assunção de uma língua menos poética, preciosa e mais próxima à realidade da fala, o uso de uma métrica quase exclusiva, isto é, o da canção épico-lírica de origem popular setentrional. Por outro lado, o título da última seção alude, claramente, às canções narrativas populares de Castela no final da Idade Medieval, e a fonte, explicitamente declarada pelo autor, é o livro *Canti popolari del Piemonte* de Costantino Nigra (1888). Em suma, é verdadeiramente uma filiação como poeta dos estudos que Pasolini dedicava, naqueles mesmos anos, à poesia popular.

SUMÁRIO



Só então a população camponesa começa a ser introduzida em uma dimensão histórica e o seu sofrimento já não aparece como um produto da natureza, mas sim da opressão. A relação com o povo, originalmente espontânea e individualista, assume trajes de conotação ideológica, se questões de natureza puramente social como a emigração, a pobreza, a condição da classe trabalhadora, a luta *partigiana*, forem tratadas de forma explícita e participativa, inclusive ao limite do didatismo.

O tom peculiar, ideológica e poeticamente, mais maduro deste momento poético é, sem dúvidas, alcançado na primeira coleção da língua, *As cinzas de Gramsci*, onde os camponeses de Casarsa são substituídos pela subclasse das periferias romanas e onde a transição da fase instintiva torna-se mais completa para aquela que tem consciência de sua adesão à alma popular. Mas já não existe aquele processo místico de comunhão que caracterizava os poemas em dialeto.

Daqueles momentos em que se impõe a convicção, ideologicamente explícita, de que a libertação do homem só pode ser encontrada através de um impulso popular essencialmente instintivo e irracional, como no garoto de Rebibbia no poema *O canto popular*:

Na tua inconsciência está a consciência
que em você a história deseja, essa história
na qual o Homem não tem mais que a violência
das memórias, nunca a memória liberta...
E, talvez, outra saída não haja mais,
Além de dar ao seu desejo de justiça
a força da sua felicidade,
e, à luz de um tempo que inicia,
a luz de quem é aquilo que não sabe
(PASOLINI, 2021, p. 33).

Mas há também momentos em que predomina a contradição, nos quais Pasolini escolhe se situar porque é vital do ponto de vista da criação poética, entre um anseio progressista racional e uma paixão

SUMÁRIO



visceral pelo mundo popular na sua alteridade irredutível, como no famoso quarto movimento do poema homônimo da coleção:

O escândalo de me contradizer, de estar
com e contra ti; contigo no peito,
à luz, contra ti nas negras entranhas;

de meu estado paterno traidor
– numa sombra de ação, em pensamento –,
sei que a ele me apego no calor

dos instintos, da paixão estética;
atraído pela vida proletária
mesmo antes de ti, sua alegria é

para mim religião, não sua luta
milena: sua natureza, não sua
consciência [...] (PASOLINI, 2015, p. 67-69).

Detenho-me apenas brevemente sobre outro texto, ou melhor, outro excerto, no qual a poética do *regresso* retorna com maior evidência. Trata-se do poema *Picasso*. O poema nasceu por ocasião de uma exposição de Picasso no Museu de Arte Moderna da Villa Borghese. O texto é articulado em forma de écfrasis, até o oitavo movimento, onde o poeta vê o erro de Picasso nas telas (e principalmente no quadro *La Pace*). Por trás da “gigantesca e robusta expressividade” destas telas não há nada porque, diz Pasolini:

[...] Ah, não habita o sentimento
do povo esta sua Paz sem piedade,
este idílio de brancos símios. Ausente

está daqui o povo: o povo cujo rumor
silente vive nestas telas, nestas salas,
enquanto fora explode feliz pelas plácidas

ruas em festa, em um canto comum
que preenche bairros e céus, cidades e vales
ao longo da Itália [...] (PASOLINI, 2021, p. 47)

SUMÁRIO

E um pouco mais adiante:

[...] Ao permanecer
dentro do inferno com marmórea

vontade de entendê-lo, deve-se buscar
a salvação [...] (PASOLINI, 2021, p. 47).

É realmente impressionante notar como, em Pasolini, há, às vezes, plena correspondência entre práticas poéticas e declarações ideológicas. Aqui não é difícil ver reafirmada a poética do regresso, que assume a forma da catábase: permanecer dentro do inferno. Somente imergindo dentro daquele mundo pré-industrial e pré-burguês, infernal por ser o mundo dos impulsos instintivos, é possível exprimir sua voz. E ainda hoje não é difícil ler, em filigrana, a polêmica que Pasolini conduzia naqueles anos contra a cultura decadente das vanguardas, de um lado, e, do outro, o realismo *perspectivista* teorizado por Lukács. No famoso ensaio *La posizione*, que significativamente abre o primeiro ato de *Officina*, Pasolini enfrenta o problema de representar a sociedade italiana daquele tempo, onde “o estado de crise, de dor, de divisão não pode ser simplesmente removido, em nome de uma saúde vista em perspectiva, antecipada, coata” (PASOLINI, 1999, p. 630, tradução nossa).

Pode-se perguntar se Pasolini conseguiu atingir o resultado esperado, se a estrada indicada se mostrou fértil, a estrada do regresso, de permanência dentro do inferno, e não aquela, provavelmente mais próxima à ortodoxia marxista, de superá-lo dialeticamente, de trazê-lo novamente à consciência, iluminista e racional.

Para Pasolini, apenas naquele momento em que há uma irreduzibilidade entre burguesia e povo, este último pode ser representado e sobreviver. Um autor civil não deve contribuir para sanar a fratura, nem superar o conflito, mas confrontar-se com as contradições que o agitam.

SUMÁRIO



Sobre este ponto em particular coloca-se uma das mais áspersas críticas a Pier Paolo Pasolini partida de um outro poeta e intelectual, que foi seu amigo e companheiro, mas, ao mesmo tempo, crítico severo: Franco Fortini.

Em um texto publicado na revista *Città aperta* em 1958, Pasolini retorna às posições que vimos até agora, falando, desta vez, sobre suas escolhas linguísticas em *Ragazzi di vita*. Pasolini coloca em paralelo a sua ação literária, “regressão do autor ao ambiente descrito, até assumir a essência do espírito linguístico, mimetizando-o incessantemente” (Pasolini, 1999, p. 2729, tradução nossa), com aquela do dirigente de partido, que pertence, assim como ele, à classe burguesa e daquela “se afasta, repudiando momentaneamente a necessidade, para entender e tomar como suas as necessidades da classe proletária” (Pasolini, 1999, p. 2733, tradução nossa). A diferença – acrescenta Pasolini – é que a operação política “prevê e prepara a ação” (Pasolini, 1999, p. 2733, tradução nossa), enquanto nele como escritor é “testemunho, denúncia, organização interna da estrutura narrativa segundo uma ideologia marxista, uma luz interna, mas nunca literatura de emparelhamento à ação edificante, perspectivista” (PASOLINI, 1999, p. 2733, tradução nossa).

Fortini escreve uma longa réplica que envia, em uma carta, a Pasolini, poucos dias depois, mas que não será publicada. Virá aceita somente em 1993 em *Attraverso Pasolini*. É um momento importante para ser posta em evidência, pois é o primeiro em que se faz mais explícita a polêmica de Fortini, complexa e, por assim dizer, suspeita até o momento, e porque aqui o autor estabelece uma separação na leitura de Pasolini, uma vontade desagregante, distintiva, que é o mais importante legado (e mais útil para nós leitores modernos) de *Attraverso Pasolini*, ou seja, uma divisão entre Pasolini poeta e Pasolini político.

Para Fortini, o paralelismo entre escritor e dirigente político é desde o princípio ilegítimo, uma vez que o dirigente político

SUMÁRIO



não prepara nenhuma ação que não seja direta a uma finalidade e então “submetida a uma perspectiva” (FORTINI, 2022, p. 94, tradução nossa). O momento da mimese (o continuar dentro do inferno pasoliniano) é, então, somente uma preparação para uma superação dialética – aquela sim, relacionada à ortodoxia marxista – daquele estado de necessidade. Fortini escreve:

A vontade de entender e tornar próprias as necessidades da classe proletária, uma vez apresentada em “denúncia” e “testemunho”, não expõe imediatamente o problema dos destinatários e o modo de alcançá-los (denúncia, a quem? Testemunho, a quem?) e, por fim, daquela ação apropriadamente política que é o prolongamento da pesquisa e da escrita? (FORTINI, 2022, p. 95, tradução nossa).

Em outras palavras, é ilegítimo para Fortini justificar com as razões do dirigente político socialista a escolha da própria área linguístico-literária. Deste modo, Pasolini não faria outra coisa senão usar a classe subalterna como o lugar para o qual transpor e justificar as próprias contradições pessoais. “Não se torna povo – ou se é ou não se é” (FORTINI, 2022, p. 97, tradução nossa), enquanto o intelectual, cujo “exotismo erótico e o experimentalismo literário o trazem aos ‘mercados mais obscuros da vida,’ não pode se despir do próprio gosto e do próprio preconceito” (FORTINI, 2022, p. 97, tradução nossa). Porém, admite Fortini, mesmo com aquela impossibilidade, Pasolini fez poesia; e é por isso que “não diria estas coisas a Pasolini autor de poesias e de prosa [...], enquanto devo-as ao Pasolini teórico” (FORTINI, 2022, p. 98, tradução nossa).

Essa necessidade, então, embora não haja uma necessidade sociológica ou política, pode ter uma carência completamente psicológica, subjetiva e, portanto, poética. Fortini deduz que a poesia de Pasolini se nutre da sua identidade dividida, entre o desejo de repudiar a classe de nascença e a impossibilidade de fazê-lo, entre uma sincera adesão às instâncias da classe proletária e a falsa consciência inata para esse impulso; em uma esquizofrenia que faz da obra poética o teatro desta divisão.

SUMÁRIO



O erro de Pasolini consiste em transpor este método sobre o plano propriamente político; em ter individualizado na forma poética o lugar indistinto entre *pessoal* e *político*, colocando-se em um tipo de, cito outra vez Fortini: “imunidade de confutação” (FORTINI, 2022, p. 150, tradução nossa). Se existe um limite, deve ser pesquisado em uma contemplação narcisista e identificação psicológica entre anseios pessoais e histórico-sociais, com contínuas mudanças e sobreposições que quase sempre o induzem a colocar-se no lugar do outro numa situação, uma crise que é totalmente pessoal.

Para Pasolini, a poesia não é um “ir ao povo”, à espera da sua maturação política. Segundo Fortini, isso apenas reitera a condição daqueles meninos da vida pelos quais a nossa vida também é responsável, “aqueles que são objetos de etnografia e literatura, da mimese linguística ou do amor destemido, gostaríamos e deveríamos tê-los transformado em sujeitos, em destinatários, em interlocutores que falam a mesma língua que nós e, portanto, em iguais” (FORTINI, 2022, p. 90, tradução nossa).

No entanto, no *regresso* teorizado por Pasolini, nesta forma de *contágio* com o magma da realidade, de compromisso com o mal, pode-se ver, como em poucos dos seus contemporâneos, o desejo de não apaziguar o conflito, de manter aberta a brecha entre os dois mundos, para fazer da cultura popular um problema autenticamente histórico. Isto significa colocá-la em relação às dinâmicas sociais das quais participa, ou seja, às relações de poder e às tensões entre o momento hegemônico e o momento subordinado. Observar o que o antropólogo Ernesto de Martino definia, naqueles mesmos anos, como a *crise de presença* do mundo popular: uma presença instável, que pode perder a qualquer momento as fronteiras com o mundo e a capacidade de atuar como um centro independente de escolha, e em que, portanto, o ritual (o canto, para Pasolini) opera como uma forma de proteção ou redenção a nível cultural.

REFERÊNCIAS

FORTINI, F. **Attraverso Pasolini**. Macerata: Quodlibet, 2022.

MENGALDO, P. V. Pasolini critico e la poesia contemporanea. *In*: SANTATO, G. (org.), **Pier Paolo Pasolini**. L'opera e il suo tempo. Padova: Cleup, 1983, p. 121-52.

NIGRA, C. **Canti popolari del Piemonte**. Turim: Loescher, 1888.

PASOLINI, Pier Paolo. **As cinzas de Gramsci**. Tradução de Alexandre Pilati. Brasília: C14 Casa da Edição, 2021.

PASOLINI, P. P. **Saggi sulla letteratura e sull'arte**. v. I. Milão: Mondadori, 1999a.

PASOLINI, P. P. **Saggi sulla letteratura e sull'arte**. v. II. Milão: Mondadori, 1999b.

PASOLINI, P. P. **Empirismo Hereje**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982.

PASOLINI, P. P. **Canzoniere italiano**. Antologia della poesia popolare. (Org.) PASOLINI, P. P. Parma: Guanda, 1955.

PASOLINI, P. P. **Poesia dialettale del Novecento**. Parma: Guanda, 1952.



7

Bernardo De Luca

PASOLINI E O TERCEIRO MUNDO¹

1

Tradução de Luís Gabriel Evangelista Matias (PIBIC/UFC) e de Aurora Cintia de Oliveira Capistrano, (PIBID/UFC). Revisão de Wanessa de Oliveira Lopes, Clarissa Marchelli e de Leandro Vidal Carneiro.

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-133-8.7



O FIM DA HISTÓRIA

É um rumor, a vida, e estes perdidos
dentro dela a perdem serenamente,
se têm o coração pleno: ei-los, pois,
a gozar paupérrimos a noite: e potente,
neles, inermes, por eles, o mito
renasce... Mas eu, com o peito consciente
de quem apenas na história tem vida,
poderei agir com pura paixão ainda,
se sei que nossa história aqui se finda?
(PASOLINI, 2015, p. 81-82).

Estes são os últimos tercetos do poema *As cinzas de Gramsci* (1954). Em meados dos anos cinquenta, Pasolini percebe que o mundo ao qual sempre esteve ligado está desmoronando. São palavras de quem, chegando a Roma, tendo partido de Friuli, acreditou ver o subproletariado das *borgatas* romanas um princípio de resistência, identificado no legado rural e camponês que ainda persistia nas massas ao redor da capital italiana. A terceira pessoa do plural se refere aos adolescentes que povoam a noite romana, à vista de quem parece renascer o “mito”: o de uma civilização pré-moderna ainda intocada pela cultura burguesa, viva em seus costumes, na religiosidade com que ocupa o mundo, na sacralidade com que vive o corpo. Estes permanecerão sendo os termos de uma busca incansável que se esgota apenas nos anos mais sombrios do pessimismo de Pasolini.

No entanto, no último terceto, a história parece já estar escrita; mais do que isso, “se finda”. A estas palavras, Fortini responderá, em um texto poético publicado em *Officina (Al di là della speranza)*, afirmando: “a nossa história nunca acaba” (FORTINI, 2022, p. 79, tradução nossa). Naqueles anos, Pasolini experimentou, pela primeira vez, a angústia da mudança. Em particular, em 1956, diante das reviravoltas vindas do leste da Europa (o XX Congresso do PCUS, o “Relatório Khrushchev”, a revolta e a repressão da Tchecoslováquia, Hungria e Polônia), Pasolini reage com uma suspeita mal disfarçada.

SUMÁRIO



Sente que, na verdade, uma mudança épica muito maior se aproximava, o que poderíamos chamar de uma *burguesização* totalizante, que está varrendo séculos de tradição e, sobretudo, o povo. Um povo, na verdade, idealizado, colocado em um passado impreciso e guardião de uma vitalidade que, nas palavras de Pasolini, beira a pureza. Não por acaso, é o próprio Pasolini quem percebe que, provavelmente, tal povo nunca existiu. O que descreve e representa (e que, em diferentes fases, encontra sua encarnação local: os fazendeiros de Friuli, o subproletariado romano, os napolitanos, os calabreses, e assim por diante, cada vez mais ao sul) seria a nostalgia de uma fábula: um “cristal fora da história” (PASOLINI, 1988, p. 551, tradução nossa), como ele mesmo admite em uma carta de 29 de junho de 1964 a Gian Carlo Ferretti:

É verdade que eu, nos meus romances, especialmente no primeiro, ou em “Accattone”, tendo a “fechar” o mundo subproletário descrito, como se fosse um mundo à parte, um cristal fora da história. Afinal esse é um elemento de toda operação estilística (exacerbada em mim [...]). Mas será possível que a ideia de que as coisas estão realmente assim não tenha ocorrido nem por um momento? Que sejam também objetivamente assim? Veja bem, elas são também assim. Não sou louco! (PASOLINI, 1988, p. 551-552, tradução nossa).

Neste trecho, torna-se evidente a consciência da idealização e, ainda assim, na parte final, notamos mais uma vez o ímpeto da raiva, a não rendição à inexistência dessa pureza popular que aparece em suas obras, tanto literárias quanto cinematográficas. É a emergência, novamente, da *forma mentis* oximorônica de Pasolini. Justamente no início dos anos sessenta, em concomitância com sua virada cinematográfica, Pasolini começa a atestar o desaparecimento do mundo camponês e do povo. Uma transformação que é, antes de tudo, econômica: de uma economia de subsistência, própria do mundo camponês, passa-se para uma economia centrada na produção e no consumo de bens supérfluos. Este é um dos pontos centrais da mutação antropológica que teorizará nos anos seguintes:



o desejo pelos bens supérfluos transformará não só a cultura, mas os próprios corpos dos subproletários, tornando definitivamente irreconhecível aquele povo que agora só pode sobreviver em um passado inexistente.

UMA NOVA PRÁTICA ARTÍSTICA E UM NOVO MUNDO

Na década que vai de *Poesia in forma di Rosa* (1964) a *Petrolio* e *Salò* (1975, isto é, o ano de sua morte), Pasolini experimenta com novas estratégias e novos meios de expressão, primeiro de tudo o cinema, mas também novos tipos de gêneros literários. São os anos em que, de fato, emerge com força uma prática diferente, que podemos definir como *non-finito* (inacabado). Pasolini renuncia o encerramento de suas obras e as deixa deliberadamente incompletas. Como sugere Walter Siti, o *non-finito* está relacionado à escolha “instintiva” e entusiástica de dedicar-se ao cinema (SITI, 1998, pp. 45-48). Consequentemente, é o próprio cinema que sugere esta prática: ao posicionar-se como a *linguagem da realidade*, também se encontra na literatura uma forma extrema de mimetismo, que pode ser devolvida precisamente através da forma inacabada.

Paralelamente a essa estratégia, um novo sujeito entra em cena: o Terceiro Mundo. Após a derrota das classes subalternas na Itália, incapazes de se apresentarem como uma alternativa real ao advento do novo fascismo (o consumismo), Pasolini recorre a outro lugar em busca de um povo ainda intacto, e o encontra no Terceiro Mundo. Mas também aqui é possível destacar a idiossincrasia dos rótulos de Pasolini. Mais que categoria geográfica e econômica, no léxico de Pasolini, o Terceiro Mundo é, acima de tudo, uma condição existencial, por assim dizer. Isto implica realçar as semelhanças, em detrimento das diferenças de tradições e culturas.

SUMÁRIO



O próprio Pasolini afirma: “não há diferença entre uma vila calabresa e uma vila indiana, são duas variantes de um fato que, no fundo, é o mesmo” (PASOLINI, 1999, p. 1638, tradução nossa).

Em um primeiro momento, esta homologia permite que Pasolini pense o Terceiro Mundo² em uma perspectiva anticapitalista e anticonsumista. Os países de terceiro mundo seriam os herdeiros daquele povo tão sonhado e almejado. Seriam-no não só por ainda estarem ligados à economia de subsistência, à produção e ao consumo de bens necessários, mas também no seu próprio corpo, vivido na sua sacralidade. No entanto, precisamente nesta série de homologias e hereditariedades, surge uma contradição incurável que prejudicará a própria confiança nos países do Terceiro Mundo como novos sujeitos revolucionários. Concentremo-nos em um trecho extraído de uma entrevista com Ferdinando Camon:

É um tema antigo meu, o da idealização dos agricultores do Terceiro Mundo. Há anos sonhava com camponeses vindos de África com a bandeira de Lênin, tomando os calabreses e marchando em direção ao Ocidente. Hoje estou mudando de ideia. Havia uma época que era certo ter esses sentimentos. Era certo ter aquelas visões e previsões, há dez anos, há cinco anos... Hoje me parece uma ideia que deve lidar melhor com a realidade histórica, com a realidade, com a verdade. Dez anos atrás era um mito, uma loucura poética, um arrebatamento: como tal, poderia ter sido certo e compatível até mesmo historicamente. Agora que as coisas são urgentes, implementadas, e que surge a objeção: “Aqui estão os seus camponeses, o que eles se tornaram”, agora essa ideia revela a sua força puramente psicológica e mítica (PASOLINI, 1999, p. 1638, tradução nossa).

2 Para uma análise da relação entre Pasolini e o Terceiro Mundo, consulte-se TORACCA 2014; agradeço também Luca Mozzachiodi por me permitir ler antecipadamente as suas reflexões sobre o tema da próxima publicação: L. Mozzachiodi, discurso na conferência No sinal da contradição. *Nel segno della contraddizione. Pasolini e Fortini due poeti del Novecento*, Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia, 3-4 de novembro de 2023.

SUMÁRIO



Tal como aconteceu na década de 1950, na Itália, Pasolini passa de uma visão mítica para uma visão realista. Ser agricultor ainda puro não é uma garantia contra o avanço do desenvolvimento. Na verdade, Pasolini percebe que a transformação poderia ser ainda mais radical: os milênios que separam os dois estados, aquele – puramente – agricultor e aquele consumista, poderiam ser repentinamente destruídos com o passar de algumas décadas: “Em suma, os agricultores do Terceiro Mundo têm um longo caminho a percorrer (muito mais rapidamente, porém, do que os nossos agricultores. Por exemplo, em cerca de cinquenta anos Marrocos será uma nação neocapitalista avançada)” (PASOLINI, 1999, p. 1645-1646, tradução nossa).

O Terceiro Mundo torna-se então, para todos os efeitos, o herdeiro do subproletariado italiano, que Pasolini havia visto se transformar diante de seus olhos: não só na contraposição ao Ocidente neocapitalista, mas também na sua metamorfose catastrófica. Do modelo italiano, pode-se deduzir que o resto do mundo também estará sujeito à mesma transformação de culturas, de modelos e, finalmente, de corpos, em nome do único mundo possível, o das mercadorias. No entanto, aquilo que permite que Pasolini ainda olhe para o Terceiro Mundo com uma perspectiva positiva é o fato de estar diante desses sujeitos atesta uma alternativa, posta, todavia, no puro presente e em uma dimensão exclusivamente opositiva. Aqui estão, de fato, as palavras com que conclui a entrevista previamente citada: “Resta o fato de que o subproletariado e o camponês são subversivos somente porque ‘são’ e, em situações locais ou nacionais particulares, podem ser subversivos” (PASOLINI, 1999, p. 1646, tradução nossa).

NOTAS PARA O TERCEIRO MUNDO

Entre as obras dedicadas ao Terceiro Mundo, um lugar de destaque é ocupado por alguns projetos cinematográficos. Alguns permaneceram apenas em forma de rascunho, outros foram efetivamente produzidos. Porém, se trata de projetos que já propõem a estratégia do inacabado como linha poética principal. O primeiro projeto é o filme *Il padre selvaggio*. A partir de 1961, Pasolini viaja em ritmo acelerado pelos países de Terceiro Mundo, sobretudo no Oriente e na África. Ambientado no Congo durante a guerra civil que aconteceu após a independência em 1960, *Il padre selvaggio* narra a tentativa de um professor ocidental de contrastar a “ávida inexpressividade” (PASOLINI, 2001, p. 303, tradução nossa) em que o muito jovem Davidson fica paralisado com o “sonho de uma coisa” (PASOLINI, 2001, p. 3052, tradução nossa), ou seja, a possibilidade de ele se tornar consciente de si mesmo como indivíduo. Davidson é dividido entre a brutalidade do mundo africano, personificado pela figura paterna, que lhe propõe uma educação “selvagem” feita de terríveis ritos de sangue, e as ideias de emancipação a qual tem acesso graças à figura do professor.

Depois de uma viagem de pesquisa na Índia entre 1967 e 1968, Pasolini escreve e dirige *Appunti per un film sull'India*, apresentado na Mostra do Cinema de Veneza em 1968. Graças ao formato das entrevistas, dirigidas a alguns trabalhadores e jornalistas, Pasolini mostra a profunda dissociação que atravessa a Índia: de um lado, há a ferocidade da tradição, aqui representada pela casta dos intocáveis; do outro, o processo, igualmente feroz, de ocidentalização, representado pelos fenômenos de industrialização repentina. Não é por acaso que o elemento mais positivo emerge quando Pasolini procura a sobrevivência do sagrado no quadro dos dois ataques ferozes do passado e do presente.

SUMÁRIO



Outro projeto, ligado aos dois anteriores, mas que permaneceu no estado de ideação, é *Appunti per un poema sul terzo Mondo*. Trata-se de um projeto de episódios sobre o Terceiro Mundo, que deveria ter coletado testemunhos na África, Ásia, América do Sul e os guetos dos Estados Unidos. Poderíamos dizer que aqui se traça uma das questões centrais da poética do inacabado. Como evidenciado por Tricomi, os *Appunti*,

[...] confirmam que a poética do inacabado de Pasolini deriva de uma possibilidade que é inerente à arte moderna; no entanto, ele explora isso de forma talvez incomparável: o de desfrutar artisticamente o projeto de obra, ou melhor, de transpor artisticamente uma obra através da mediação conceitual de seu projeto. Mas como relíquias de um plano mais orgânico, atestam também o fracasso da utopia civil em que ele se inspirava, posto que se reconhecem incapazes de se converter em ação revolucionária (TRICOMI, 2020, 233-234, tradução nossa).

Para o episódio ambientado na África, Pasolini inicialmente pensa em retomar e readaptar *Il padre selvaggio*. Posteriormente, muda de ideia e grava um novo episódio: *appunti per un'Orestiade africana*. Apresentado em Veneza, em 1973, deve ser considerado o único episódio realmente filmado do poema cinematográfico sobre o Terceiro Mundo³.

Naquele episódio, Pasolini ambienta a *Oresteia* de Ésquilo em um país da África moderna, a Uganda socialista “[...] com uma tendência, como se vê, pró-chinesa, mas cuja escolha ainda não é evidentemente definitiva, porque, ao lado da atração chinesa, há outra atração não menos fascinante: a americana ou – melhor dizendo – neocapitalista” (PASOLINI, 2001, p. 1177, tradução nossa). É o conflito que obceca Pasolini – isto é, o conflito entre a cultura local e a estranheza das duas *atrações*.

3 Acerca de *Appunti per un'Orestiade africana*, gostaria de citar uma tese que tive a oportunidade de acompanhar: Giulia de Lange, **Literatura e cinema: o mito em Pier Paolo Pasolini**, Dissertação em Literatura Italiana Contemporânea, Mestrado, Curso de Filologia Moderna, Università di Napoli “Federico II”, Orientador: prof. Bernardo De Luca, 2022-23.

SUMÁRIO



Pasolini havia traduzido a tragédia de Ésquilo em 1959 para o ator Vittorio Gassman, tradução que usa, então, dez anos depois, para *Appunti*. O filme começa com a morte de Agamenon e continua com a história do matricídio – culpa de Orestes – até a transformação das Erínias em Eumênides. Pasolini destaca o conflito entre Atenas, como deusa da democracia e da razão, e as Fúrias, como deusas do terror ancestral. É o conflito de culturas: de um lado, a ocidental e apolínea; do outro, a bárbara e dionisíaca.

Com a transformação final de Erínias em Eumênides, e a coexistência destas últimas com a deusa Atenas, existe a utopia do avanço e da coexistência do irracionalismo pré-moderno com a democracia racional do novo estado. Não é por acaso que a transformação nunca será representada ou descrita verbalmente, mas será confiada a cenas de dança. É precisamente a síntese utópica entre o mundo antigo e o moderno que se torna o centro do filme de Pasolini. E, então, os *Appunti* se transformam em uma investigação, sobre dois momentos específicos – não previstos por ele –, em que o diretor se encontra em um debate com alguns estudantes africanos da Universidade de Roma. Eis a justificativa que Pasolini usa para explicar suas escolhas aos alunos:

Primeiro de tudo, gostaria de contar porque decidi fazer a *Oresteia*, de Ésquilo, na África de hoje... Reconheço algumas semelhanças entre a situação da *Oresteia* e aquela da África hoje, principalmente no ponto de vista da transformação de Erínias em Eumênides. Isto é, me parece que a civilização tribal africana se assemelha à arcaica civilização grega e à descoberta que Orestes faz da democracia... é, de uma certa forma, digamos assim, a descoberta da democracia que a África fez nos últimos anos. E então... segundo vocês, posso fazer esse filme na África de hoje, de 1970, ou seria mais adequado, mais certo, retrodatar o filme e fazê-lo na África de 1960, isto é, o período em que praticamente a maior parte dos estados africanos conquistaram a independência? (PASOLINI, 2001, p. 1181, tradução nossa).

SUMÁRIO



O tema da discussão é justamente o sentido final da operação de Pasolini. Os alunos respondem por turnos, expressando várias dúvidas e incômodos, e apenas alguns se mostram convencidos. Quase todos de acordo em retrodatar as ações do filme nos anos sessenta, alguns apoiam a teoria do diretor de que a África dos anos setenta já perdeu totalmente suas características: “na minha opinião, esse filme terá muito valor se se passar nos anos sessenta, em suma. Porque hoje a África está se tornando moderna e parecendo um pouco com a Europa, perdendo um pouco do seu próprio caráter típico africano” (PASOLINI, 2001, p. 1181, tradução nossa).

Posteriormente, porém, as respostas parecem assumir um tom polêmico, destacando como o olhar de Pasolini é, na verdade, o resultado de uma perspectiva europeia. Mas Pasolini mantém o seu argumento, que fica claro desde o início desses *Appunti*: “Não se deve ter medo da realidade. Então, se ainda existem tribos na África, se, digamos, a tribo Ibos se sente diferente da tribo Hausa, isto é uma realidade, temos de ter a coragem de encará-la” (PASOLINI, 2001, p. 1182, tradução nossa).

Através da imagem da deusa Atena, explica Pasolini, temos a ideia de uma “democracia formal” (PASOLINI, 2001, p. 1183, tradução nossa), diríamos transnacional, que se materializa na cena do primeiro tribunal humano, instituído por Atena, a primeira eleição de juízes humanos que julgarão outro homem, no lugar dos deuses. Esta democracia formal, então, conclui Pasolini, deverá ser substituída por uma democracia real.

As Erínias, no entanto, representam “as deusas do terror atávico e ancestral” (PASOLINI, 2001, p. 1181, tradução nossa). Todavia, quando precisa procurar os personagens, Pasolini decide devolvê-los em forma não humana, acentuando a ligação entre as culturas pré-modernas e a natureza:

Estás árvores, por exemplo, perdidas no silêncio da floresta, de alguma forma monstruosas e terríveis. A terribilidade da África é a sua solidão, as formas monstruosas

SUMÁRIO



que a natureza pode assumir ali, os silêncios profundos e assustadores. A irracionalidade é animal: as Fúrias são as deusas do momento animal do homem. Esta leoa ferida também poderia ser uma Fúria, perdida em sua dor cega. As Fúrias da Oresteia de Ésquilo são destinadas a serem derrotadas, a desaparecerem. Portanto, com elas desaparece o mundo dos anciões, o mundo ancestral, o mundo antigo. E, no meu filme, uma parte da África antiga está, portanto, destinada a desaparecer com elas (PASOLINI, 2001, p. 1183, tradução nossa).

O segundo momento de debate com os alunos focou justamente na possibilidade ou não de as Erínias se transformarem em Eumênides. A solução alcançada pelos protagonistas do debate é uma síntese utópica: a transformação acontece, mas igualmente a sobrevivência das Erínias está protegida. Assim, o final projetado preveria a persistência da África antiga sobre a África moderna: a razão que limita a necessária vitalidade antiga.

Como podemos ver, Pasolini decide não resolver a contradição e preservar as duas faces do Terceiro Mundo: aquela pré-moderna e aquela iniciada para uma rápida modernização. Voltamos à divisão de onde partimos: regressar ao passado não é possível, os países não neocapitalistas serão inevitavelmente atraídos pela onda de desenvolvimento que os dominará. As Fúrias são, na realidade, destinadas a perecer e a se transformar; a sua persistência só pode conceber uma coexistência utópica do antigo e do novo.

UMA VIAGEM (E TRÊS POEMAS) AO BRASIL

Em plena ditadura militar, entre os anos sessenta e setenta, e, em particular, em 1970, após ter estado no Festival de Cinema de Mar del Plata, na Argentina, para o filme *Medeia*, Pasolini decide fazer

SUMÁRIO



uma breve parada no Brasil, acompanhado de Maria Callas. As cidades visitadas foram Recife e Salvador. Em seguida, uma permanência mais significativa no Rio de Janeiro. A viagem não causou particular clamor, foi vivida, se não em completo anonimato, pelo menos como uma visita privada, longe dos holofotes. Não se pode descartar que o desinteresse da imprensa da época possa ser devido a razões políticas ou, pelo menos, a um desinteresse por uma figura incômoda como a de Pasolini.

Dessa experiência, nascem três poemas (*O Lamento de que Falava Marx, Comunicado à Ansa (Recife)* e *Hierarquia*), depois incluídos em *Transumanar e organizar*, de 1971. A coletânea é, do ponto de vista poético, o documento mais importante daquele estilo da obra a ser feita do último Pasolini. Nela, encontramos resenhas em forma de composição, contaminação radical dos gêneros, uma língua muito próxima a do jornalismo, líricas em forma de notas, exploração da filologia para fins ficcionais, idiossincrasia do autor (muitos versos interrompem-se arbitrariamente, sem qualquer sinal específico; a pontuação é usada de maneira arbitrária). Por fim, toda a coletânea é atravessada pelo sarcasmo e pelo humor ácido, que, por um lado, caracterizam o pessimismo agora generalizado na visão do último Pasolini; por outro, representam a estratégia implementada para escapar de qualquer forma de aprisionamento dentro dos mecanismos da indústria cultural.

Os três poemas têm em comum o pressuposto de partida, apenas parcialmente evocado nos trabalhos anteriores sobre o Terceiro Mundo: o intelectual que percebe sua essência burguesa ocidental ao contato com os lugares em que viaja. Em *O Lamento de que Falava Marx*, o título refere-se a um trecho do *Manifesto Comunista* em que o filósofo alemão denunciava exatamente o lamento dos movimentos utópicos do século XIX não voltados ao materialismo histórico e baseados em uma concepção burguesa do movimento de libertação das massas subalternas. É a condição em que se sente condenado o eu lírico. Não por acaso, a partir do *incipit*

SUMÁRIO



faz-se referência à fase temporal em que teria ficado bloqueada a apaixonada ideologia pasoliniana:

Escrevo do Recife. O que devo comunicar é que as lágrimas
O Brasil é a nova pátria de alguém (tanto faz que seja
eu) reduzido ao mínimo que basta para julgar, quando
isso é inútil

Escrevo para comunicar que no muro do aeroporto de
Recife meus olhos banhados em lágrimas vindas de
quando o mundo só estava no ano de 1944 e ainda tinha
que renascer; os mártires eram desconhecidos não se
sabia quem eram nem quantos eram

(PASOLINI, 2014, p. 21).

O ano de 1944 é evocado como o período em que ocorre uma ruptura: o fim da Segunda Guerra Mundial e a dispersão do legado da resistência nos anos do pós-guerra, que marcarão a derrota do projeto de libertação dos subproletários diante da gradual afirmação da sociedade de consumo. Chegando ao aeroporto no Brasil, em Recife, o eu lírico pode apenas constatar a distância com “os inocentes que passam”, ou seja, com “operários, intelectuais e camponeses” (PASOLINI, 2014, p. 21) que parecem trazer ao presente aquelas esperanças. E a obsessiva imagem das lágrimas involuntárias que vêm aos olhos do eu lírico aludem tanto ao sentimento nostálgico que assalta o viajante, como, provavelmente, ao destino de espelhamento:

O olhar ardendo de lágrimas e meu lamento que não sai
porque vivi em 1944, e eu sei
Eles estão lá agindo, tenho que dizer isso,
lutando contra lágrimas de intelectual
Estão agindo,
este cartaz que os acusa e dá o preço da recompensa
finge sua imobilidade, porque sabe-se lá da onde,
eles, em vez disso, estão lá agindo
[...]
Numa única manhã encontrei uma pátria cheia de inocentes,
e não me mexo, não ousou ficar no meio deles
[...]

SUMÁRIO



Não consigo arrancar de mim esta infantil sirene que canta
a choradeira de que falava Marx
(PASOLINI, 2014, p. 21-22).

A separação do intelectual daqueles que, ainda assim, considera como os principais atores da história é máxima. A poesia, ao se fazer, mostra seus limites: canta a imobilidade destes inocentes, que não existe senão na consciência utópica do eu que gostaria de preservar o mundo das Erínias, fazendo referência à anterior esquematização. No final das contas, o aspecto metapoético desmascara a falsa consciência do próprio autor: a ser imóvel, no aeroporto, incapaz de descer entre aqueles que considera os inocentes dessa sua nova pátria, é o próprio intelectual, enquanto eles – alheios à sua compaixão burguesa – agem em outro lugar.

O segundo texto, *Comunicado à Ansa (Recife)*, repropõe a mesma situação narrativa: uma parada prolongada no aeroporto, em Recife, onde mais explícita se torna a autoacusação sobre a condição de burguês ocidental, também em virtude da presença de uma deuteragonista:

Como é notícia de jornal começa
com um pouso de emergência no Recife.
Aqui chove; no aeroporto em construção, passando
em frente a um grupo de operários que trabalham, olhos
se erguem para os passageiros
É assim que o Brasil me saúda
E retribuo a saudação com meu coração burguês
que já sabe o que vai receber por aquilo que dá.
Nestes bancos desolados se espera um novo voo, de
emergência,
Não há nada de novo, eu sei de que fala
O corpo não lavado e a melancolia
Minha companheira com sua ansiedade, no ar tépido da
chuva,
e sua sede de graça: cegada para sempre –
este peso que nós burgueses trazemos no peito
por tudo o que não sabemos e a necessidade de elogios,
de modo que a vida nos cobre como uma veste úmida e suja

SUMÁRIO



e os raros momentos de felicidade logo se tornam lembranças
de que nos vangloriamos; e o peso aumenta
as feridas de um insucesso nos obrigam a calmas consoladoras
a cômicos dar de ombros
a hilaridades esnobes
ali sentados naqueles bancos desolados de Recife
(PASOLINI, 2015, p. 201).

Ao contrário do *Lamento*, aqui a situação torna-se mais íntima: menos espaço é concedido às presenças alheias, que aparecem na figura dos operários do novo aeroporto em construção. Ao reconhecimento do próprio *coração burguês* segue não uma meditação sobre a relação com as classes subalternas, mas a análise humorística da própria essência burguesa da interioridade. Isto é confirmado pela presença feminina que está com Pasolini: Maria Callas, a companheira de viagem. Cegada para sempre, porque aprisionada entre sua ansiedade e a sede de graça, a mulher torna-se espelho do eu.

As preocupações são, essencialmente, as do narcisismo: a necessidade de elogios, as feridas do fracasso (aqui, talvez, a referência seja à própria *Medeia*, que teve sucesso de crítica, mas não de público). Portanto, colocando em contato os dois textos, o *exílio* no aeroporto de Recife torna-se tanto uma meditação sobre a própria separação das classes subalternas e do real movimento do presente como um exame de consciência sobre a própria inevitável pertença à burguesia mundial. Diferente aparece, por outro lado, a situação, interior e exterior, no poema *Hierarquia*, a partir da cenografia narrativa.

Texto mais longo da série dedicada ao Brasil, *Hierarquia* é antes de tudo um poema de movimento, ao contrário dos dois anteriores. De Recife, mudamos para o Rio de Janeiro; o eu está sozinho e pode lançar-se na cidade, à procura de jovens prontos a se tornarem guias pelos meandros da cidade e a se prostituírem. O hipotexto é a *Comédia* de Dante, da qual se podem destacar diversos elementos. A travessia do Rio, então, torna-se uma espécie de viagem ultramundana pela salvação do eu. Descido do avião com o peso da

SUMÁRIO



culpa, é igualmente culpado quando inicia a busca de seu guia, o eu reconhece uma hierarquia que domina as relações, isto é, a oposição entre velhos e jovens. Desta, descem todas as outras:

Mas a hierarquia está bem clara em minha cabeça.
 Não há Oceano que resista.
 Nessa hierarquia os últimos são os velhos...
 Sim, os velhos, a cuja categoria começo a pertencer
 [...]
 Sim, há uns velhos intelectuais
 que na Hierarquia
 se põem à altura dos mais belos michês
 os primeiros a ocupar os pontos mais cobijados
 e que como Virgílios conduzem com popular delicadeza
 alguns velhos são dignos do Empíreo,
 dignos de estar ao lado do primeiro garoto do povo
 que se dá por mil cruzeiros em Copacabana
 (PASOLINI, 2015, p. 213-215).

Mais uma vez, no Brasil, Pasolini pode submeter-se a um constante exame de consciência. Aqui, pode inserir-se na categoria de velho, à qual pertencem também os conservadores pró-americanos. O polo da alteridade é representado por Joaquim, o jovem guia que acompanha o novo Dante pelas ruas da favela. Joaquim se define um subversivo e, ainda assim, tem um aspecto metamórfico: a polaridade entre velhos e jovens aqui parece superar os limites da pertença política. Não por acaso, quando entram na favela e encontram a família do jovem, o espelhamento torna-se tal que, na mãe brasileira, Pasolini pode reconhecer sua mãe:

[...] a mãe
 me falou como Maria Lìmardi, preparando a sagrada
 limonada para o hóspede; a mãe branca mas ainda de
 carnes jovens;
 envelhecida como envelhecem as pobres, e no entanto
 menina;
 sua gentileza, e a de seu companheiro,
 fraternal com o filho que só por sua vontade
 era agora uma espécie de mensageiro da Cidade –

SUMÁRIO



Ah, subversivos, procuro o amor e encontro vocês.
Procuro a perdição e encontro a sede de justiça.
(PASOLINI, 2015, p. 217).

Propõe-se, mais uma vez, a dicotomia entre povo e burguesia; desta vez, porém, sob a forma de oposição entre velhice e juventude. A culpa dos velhos, que são *velhos burgueses*, é a de não poderem “escapar do destino de possuir o Poder”. Joaquim, e o Brasil, propõem a Pasolini o dilema da indistinção entre bom e mau dentro do polo da juventude: se os velhos são burgueses, os jovens podem ser indistintamente bandidos ou subversivos:

Joaquim nunca poderia ser diferente de um sicário.
Por que então não amá-lo se o tivesse sido?
Também o sicário está no vértice da Hierarquia,
com seus traços simples apenas esboçados
com seu simples olho
sem outra luz que aquela da carne
*Assim no topo da Hierarquia
encontro a ambiguidade, o nó inextricável.*
(PASOLINI, 2015, p. 220-221).

Novamente, o povo, sua juventude, é representado através dos traços da corporalidade: feições, olhos, carne. É justamente a sacralidade do corpo que o Brasil representa a Pasolini em todas as suas contradições: um corpo que, em sua inocência, parece colocar-se fora da história, tanto que escapa às categorizações políticas que ainda deveriam mover o intelectual na leitura do estado de coisas. Uma viagem muito distante para retornar a uma das raízes oximóricas típicas do pensamento pasoliniano: como é possível que os inocentes corpos populares possam ser tocados pelo mal da história? É justamente olhando para a realidade brasileira que Pasolini pode se fazer novamente esta pergunta, e – questionando-se – eleger uma nova pátria:

SUMÁRIO



Ó Brasil, minha pátria desgraçada,
destinada sem escolha à felicidade
(de tudo são donos o dinheiro e a carne,
ao passo que você é tão poético)
dentro de cada habitante seu, meu concidadão,
há um anjo que não sabe nada,
sempre dobrado sobre seu sexo,
que se move, velho ou jovem,
para pegar em armas e lutar
indiferentemente pelo fascismo ou pela liberdade –
Oh, Brasil, minha terra natal, onde
as velhas lutas – bem ou mal já vencidas –
para nós, velhos, readquirem sentido –
respondendo à graça de delinquentes ou de soldados
à graça brutal (PASOLINI, 2015, p. 221).

REFERÊNCIAS

- FORTINI, F. **Attraverso Pasolini**. Macerata: Quodlibet, 2022.
- PASOLINI, P. P. **Poemas**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PASOLINI, P. P. **Saggi sulla politica e sulla società 1955-1975**. Milão: Mondadori, 1999.
- PASOLINI, P. P. **Lettere 1955-1975**. Turim: Einaudi, 1988.
- PASOLINI, P. P. **Per il cinema**. v. I. Milão: Mondadori, 2001.
- PASOLINI, P. P. **Pasolini, ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo**. Tradução de Mariarosaria Fabris. Rio de Janeiro: Uns e Entre Outros, 2014.
- SITI, W. Tracce scritte di un'opera vivente. In: P.P. Pasolini, **Romanzi e racconti**. v. I. Milão: Mondadori, 1998, p. XI-XCII.
- TORACCA, T. L'ambiguità del Terzo Mondo: il rimpianto drammatico di Pasolini, in **"Già troppe volte esuli"**. Letteratura di frontiera e di esilio. DI NUZIO, N.; RAGNI, F. (Org.) v. 3. Perugia: Collana scientifica dell'Università degli Studi di Perugia, 2014, p. 193-208.
- TRICOMI, A. **Pasolini**. Roma: Salerno, Pasolini, 2020.



8

Marcelo Magalhães Leitão

A PRÁTICA CULTA DA VIDA, EM ESTILO TROPICAL:

**ARARIPE JÚNIOR E A LUTA PELO
CAMINHO NA *SELVA SELVAGGIA*¹**

1

Revisão de Rafael Teixeira de Oliveira, Clarissa Marchelli e de Leandro Vidal Carneiro.

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-133-8.8

SUMÁRIO



Os túneis em que agora vivemos foram feitos pelas primeiras de nós que percorreram este território — pessoas escravizadas, fugindo das chibatadas daqueles que pretendiam ser seus senhores. Com o passar dos anos, os caminhos foram se abrindo e multiplicando, como um labirinto subterrâneo, uma infraestrutura ancestral cravada na terra sob os pés brancos daqueles que, pela força de suas armas, se impuseram como senhores do mundo.

(JOTA MOMBAÇA, 2021, p. 94)

EXU E VIRGÍLIO NA TERRA DO SOL

É de 1970 *O Vento do Leste*, filme em que o *profeta alado* Glauber Rocha aparece postado em uma encruzilhada, em locação campestre, cantarolando de braços abertos: “É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”. O referido filme é o primeiro assinado pelo Grupo Dziga Vertov, grupo em que pontificavam Jean Pierre Gorin e Jean-Luc Godard. No momento em que a produção do grupo militante surgia nas telas dos cinemas europeus, será válido lembrarmos, a vigência no Brasil de um estado terrorista, escancarado em fins de 1968, maquinava truculência vertiginosa – com agentes a serviço do Estado brasileiro encarregados de sequestrar, torturar, assassinar e fazer desaparecer. Era necessário, de fato, estar *atento e forte*, como advertiam os versos de Gilberto Gil e Caetano Veloso!²

O Grupo Dziga Vertov foi uma das frentes de combate de Jean-Luc Godard no seu período mais dogmático de cineasta marxista. No contexto francês, 1968 havia sido marcado pelo radical

2 A imagem do *profeta alado* é de Paulo Emílio Salles Gomes, que registra ainda o seguinte sobre Glauber: “Restaria lembrar que profeta não tem a obrigação de acertar, sua função é profetizar. Através de filme, escrita, fala e vida, Glauber tornou-se uma personagem mágica de quem não é fácil ser contemporâneo e enterrâneo. Ele é uma de nossas forças e nós Brasil a sua fragilidade” (*Apud* CALIL; MACHADO, 1986, p. 213).

SUMÁRIO



questionamento da ordenação tradicional da sociedade burguesa, “foi o ano da rebelião da juventude” — como registraria Glauber Rocha, alguns anos mais tarde (no manifesto *Eztetika do sonho*, de 1971). Godard, que desde o início dos anos 1960 radicalizava as propostas estéticas da *Nouvelle Vague*, no final desta mesma década emplacaria atuação como cineasta marxista – ou, bem poderíamos dizer, anti-cineasta de rubra militância. A atuação militante de Godard pregava uma *cineclastia* radical, a destruição do cinema, e *O Vento do Leste* (1970) representava dialeticamente a militância do período.

Glauber Rocha, àquela altura, havia realizado ao menos três filmes que são definitivamente cruciais para sentir e compreender os anos 1960 no Brasil, e também para além dele – *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). Era momento em que o cineasta baiano encarnava o próprio *cinema do terceiro mundo*, que então projetava avanço para uma dimensão tricontinental (América Latina, África e Ásia). Certamente não lhe caberia o papel de “maestro” laureado, que como guia consagrado pela tradição conduzisse algum novo poeta em *temporada no inferno* – mas bem lhe cairia a máscara de Exu, *Pai da Luta*, conhecedor de caminhos, os quais indica, guarda e confunde.³

Na cartografia reflexiva de *O Vento do Leste*, que aliás se articula em três blocos, Glauber surge de braços abertos em momento mais ensaístico do percurso, que é o segundo na estrutura do filme. A sequência se abre com a imagem do cineasta baiano de braços abertos, de frente para a câmera, postado no vértice de três estradinhas em ambiente campestre. Ele cantarola “Divino maravilhoso”, e ao fundo logo surge a figura de uma mulher grávida, carregando

3 É Muniz Sodré que nos informa: “Exu, orixá responsável pela dinamicidade das coisas, é também chamado de Pai da Luta” (Sodré, 1983, p. 143). Nas encruzilhadas da criação artística no Brasil, vale lembrar também do fundamental Zé Celso Martinez Correa, Exu das Artes Cênicas no Brasil e no mundo – que dedicaria sua montagem de *O Rei da Vela* (1967), peça de Oswald de Andrade, a Glauber Rocha.

SUMÁRIO



uma câmera, e que lhe dirige uma pergunta: “Me desculpe, camarada, atrapalhá-lo em sua luta de classes tão importante, mas qual é a direção do cinema político?”

O *profeta alado* foi “uma de nossas forças”, como o definiu Paulo Emílio, força que era então chamada a indicar caminhos para um cinema revolucionário. Godard, o mais lendário *autor* da *nouvelle vague*, na luta pelo caminho que levasse a um cinema político de fato revolucionário, procurava perceber a mensagem desse Exu que se põe de braços abertos no encontro de três caminhos, e aponta: “Pra lá, é o cinema desconhecido, é o cinema da aventura. Pra aqui, é o cinema do Terceiro Mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso”. A mulher grávida que lhe questionara, carregando uma câmera à maneira de emblema, acaba por tomar o caminho do cinema da aventura – aliás caminho oposto ao assumido por Glauber naquele momento, a de um pragmatismo terceiro-mundista.⁴

“Falei [...] com o Godard, que me disse: ‘Vocês, brasileiros, devem destruir o cinema.’ Eu não concordo. Vocês na França, na Itália, podem destruí-lo. Mas nós ainda o estamos construindo em todos os níveis, na linguagem, na estética, na técnica...” (*Apud* ARAÚJO, 2015, p. 32). Era o que em entrevista contava Glauber no mesmo ano em que havia sido filmado de braços abertos, no encontro de três caminhos, cantarolando a tropical advertência: “É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”! O *profeta alado* seguia cumprindo sua função. E seguia imaginando e transfigurando a realidade do momento histórico que atravessava, alimentando lutas pelo melhor caminho.⁵

4 Para uma detalhada análise de Glauber em *O Vento do Leste* e da relação entre o *profeta alado* e o cineasta franco-suíço, consultar “Jean-Luc Godard e Glauber Rocha: um diálogo a meio caminho”, ensaio de Mateus Araújo (ARAÚJO, 2015).

5 Muito antes de se tornar encarnação do cinema do Terceiro Mundo, Glauber Rocha percebia certo desejo de destruição da sua geração: “É uma geração sem crença, inimiga do entusiasmo. [...] embora procurem destruir uma tradição que já não temos ou valores vigentes que não se cristalizaram” (*Apud* GOMES, 1997, p. 556).

SUMÁRIO



“Mas atenção! Quando a imaginação glauberiana trabalha no genérico aí ela se enraíza na realidade” (GOMES, 1986, p. 213) – valeria ainda a advertência de Paulo Emílio sobre o *profeta alado* que palmilhava, apontava e confundia caminhos. A imaginação barroco-alegórica do cineasta baiano sugeria roteiros de reflexão sobre a realidade brasileira e sua figuração através de *filme escrita fala e vida*. Roteiros que pareciam se desdobrar em comentário de Euclides da Cunha em carta a um amigo: “O Dante para zurzir os desmandos de Florença idealizou o Inferno; eu, não; para bater de frente alguns vícios do nosso singular momento histórico, copiei, copiei apenas...” (CUNHA, 2000, p. 17).

MANIFESTO ESTILO TROPICAL

“O tropical não pode ser correto!” Esta *divisa* bem poderia estar entre as que compõem a conferência “Cinema Novo e Cinema Mundial”, texto-manifesto de Glauber Rocha pronunciado originalmente em 1965, na *Rassegna del Cinema Latino-Americano de Gênova*, e que mais tarde seria publicado com o título *A estética da fome* (*Revista Civilização Brasileira*, n. 3, julho de 1965). Poderia estar também entre os roteiros do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, publicado no *Correio da Manhã* em março de 1924. Trata-se, no entanto, de *fórmula* conceitual do crítico cearense Araripe Júnior (1848-1911), estampada meio a uma série de artigos dedicados ao estudo do romance naturalista (“*A terra*, de Emílio Zola, e *O homem*, de Aluísio Azevedo”, série publicada entre fevereiro e abril de 1888).

A série é composta por mais de duas dezenas de artigos, em que o crítico cearense pretende analisar em minúcia a “evolução das formas do romance” sob a *invasão* do naturalismo – percorrendo o caminho que vai de Émile Zola (1840-1902) a Aluísio Azevedo (1857-1913). O “estilo tropical” constitui, na detalhada exposição do

SUMÁRIO



crítico, “a fórmula do naturalismo brasileiro”. Essa formulação parece ressoar em posteriores momentos de luta por um *caminho* autêntico e consequente da expressão artística brasileira. A busca de um “alto nível de compromisso com a verdade”, que na expressão de Glauber Rocha caracterizava o Cinema Novo, parece conduzir também a análise de Araripe Júnior em torno do “naturalismo brasileiro” (o que era, na verdade, refletir sobre a autenticidade da literatura brasileira de modo geral).

Incorreção do estilo brasileiro ligada à textura do espírito da *terra!* A asserção parece, à primeira vista, um dilate da ordem dos que a crítica tem vulgarizado por aí. Contudo, eu penso que o fato é perfeitamente verdadeiro, e que a incorreção, nestas condições, converte-se numa eminente qualidade (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 68).

Para Glauber Rocha – que então abria fogo cerrado ao que ele chamava de *cinema digestivo* – “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente” (*Apud* GOMES, 1997, p. 597). O cineasta baiano fazia sua trincheira no território *vulcânico* do Cinema Novo, que adiante expandiria para o *front* mais amplo do chamado cinema do Terceiro Mundo: “uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária” (GOMES, 1997, p. 598). O crítico cearense, por sua vez, procurava estabelecer uma fórmula do naturalismo brasileiro, que não poderia se conservar “correto”, como mera *planta exótica* no *tropicalismo desta América do Sul*: “A fórmula que melhor nos cabe para exprimir a nova fase literária não pode ser senão esta: – o naturalismo brasileiro é a luta entre o cientificismo desalentado do europeu e o lirismo nativo do americano pujante de vida, de amor, de sensibilidade” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 72).

Araripe Júnior retomava então, na série de artigos aqui em pauta, suas ideias acerca de um fenômeno que ele chamou de *obnubilção brasílica*. Trata-se, em suma, de formulação própria, que entretanto pagava pesado tributo ao pensamento determinista do período.

SUMÁRIO



O fenômeno descrito pelo crítico era fator determinante na adaptação e na transformação de estrangeiros desembarcados em terras *tropical-americanas* – e seria o principal fundamento de sua fragmentária teoria da literatura brasileira. O *obnubilação brasílica* seria responsável por radical transformação dos que aqui chegavam vindos de além-mar nos séculos do período colonial, mas o fenômeno teria continuidade para além deste período.

O realismo, aclimando-se aqui, como se aclimou o europeu, tem de pagar o seu tributo às endemias dos países quentes, aonde, quando o veneno atmosférico não se resolve na febre amarela, no cólera, transforma-se em excitações medonhas, de um dantesco luminoso (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 72).

O próprio romance, gênero que *triunfava* ao menos desde metade do oitocentos no Brasil (CANDIDO, 1993, pp. 191), teria necessariamente de se *trans-formar*, em conformidade com a “contextura do espírito da *terra*” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 68) – na expressão de Araripe. O romance *naturalista* ganharia, nestas paisagens solares ao sul, a *incorreção* própria do estilo tropical – que, valerá lembrar, “converte-se numa eminente qualidade” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 68). “É esse estilo desprezado pelos rigoristas que justamente me apraz encontrar na mocidade que agora surge no Brasil” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 71). Aluísio Azevedo, na consideração do crítico cearense, enveredara “pela trilha única que o há de levar ao acampamento triunfante” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 71).

Tinha havido a invasão de tudo, e o romance no Brasil tinha seu mal traçado território *invadido* pelo naturalismo europeu, assim supunha o crítico. “A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade” (ANDRADE, 1995b, p. 44) – exigiria talvez o *espírito da terra*, na condução crítica de Araripe Júnior como na de Oswald de Andrade. Para este, a *luta* precisava atender a um direcionamento de base, indicado na “Falação” com que dá embarque a *Pau-Brasil*, o livro de 1925: “Contra a fatalidade do primeiro branco aportado

SUMÁRIO



e dominando diplomaticamente as selvas selvagens" (ANDRADE, 1991, p. 65).⁶ Araripe Júnior, entre *a floresta e a escola*, procurava "acertar o relógio império da literatura nacional" (ANDRADE, 1995b, p. 44) com os instrumentos que tinha – em *encruzilhada* ainda distante das possibilidades de se realizar como *literatura de exportação*!

Anos antes da série de artigos sobre o naturalismo no Brasil, Araripe Júnior refletia sobre a tarefa crítica a que se dispusera: "É preciso, pois, que não nos preocupemos com esses desvios da inteligência e que, através de semelhante floresta dantesca, busquemos, na sobra, a mão amiga de um Virgílio", assevera o teórico da *obnubilação brasileira*. E explica ainda que, "[...] tratando-se de escrever a história da literatura brasileira, dever-se-á tomar todas as cautelas contra a difusão das ideias. [...] Sem este processo preparatório, será impossível alcançar a mão do *Virgílio* nacional" (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 493).⁷

A luta do crítico cearense por uma *literatura brasílica* que tivesse autonomia em seu território, entretanto, parecia se conformar a uma trilha única — que replicava ainda a trajetória colonial da *invasão* europeia, com seus agentes aclimatados por imposição do fenômeno da *obnubilação brasileira*. Afinal, seria necessário buscar "a mão amiga de um Virgílio", e quem sabe atravessar a *floresta dantesca* do momento literário brasileiro às vésperas da República. "Donde a nunca exportação de poesia. A poesia emaranhada na cultura. Nos cipós das metrificações" (ANDRADE, 1991a, p. 65)

6 Semelhanças e variantes de ideias entre o "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" (1924) e a "Falação", poema-programa publicado na abertura de *Pau-Brasil* (1925) que sintetiza ideias do Manifesto, são sugestivas. A ideia expressa na frase acima ("Contra a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas selvagens") se apresenta no texto de 1924 assim: "Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens" (ANDRADE, 1995b, p. 41).

7 Anos antes desta ocasião, Araripe Júnior comentaria sobre a façanha de refletir sobre sua própria reflexão: "Críticar a crítica é a coisa mais difícil que conheço. O mesmo que saltar por cima da própria sombra" (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 273).

SUMÁRIO



– sentenciaria anos após Oswald de Andrade, entre as definições que dá de sua poesia Pau-Brasil.

As exortações em torno de uma *poesia de exportação*, propostas inicialmente no Manifesto de 1924, sondavam também o território certamente mais conservador da prosa romanesca – levando-se em conta as ousadias no campo da experimentação poética. A ideia de uma *poesia* ou de *uma literatura de exportação* tirava do horizonte de combate mais imediato a ameaça de uma *invasão* estrangeira –, que agora era considerada como *fatalidade*: “Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens” (ANDRADE, 1995b, p. 41). Absorvida a tal *fatalidade*, era imprescindível superar as “vocações acadêmicas” e mobilizar a luta pelo caminho. “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação” (ANDRADE, 1995b, p. 42).

As “formas poderosas do romance moderno” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 63), na expressão de Araripe Júnior, haviam penetrado no Brasil desde pelo menos o início dos anos 1880. Deste momento final do Império até quase meados da década de 1920, essas formas do romance pouco puderam ou quiseram primar pela experimentação estética – o que muda de figura com o aparecimento do “primeiro cadinho da nossa prosa nova” (ANDRADE, 1991b, p. 68), as *Memórias Sentimentais de João Miramar*, também publicado em 1924. Nesse cadinho em que se prepara uma prosa vanguardista, percebemos a composição de uma prosa já sugerida no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, entre outros desdobramentos: “Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia” (ANDRADE, 1995b, p. 42).⁸

8 No confronto das referências de Araripe Júnior e de Oswald de Andrade, com pouco percebe-se que o *inventor* da **Poesia Pau-Brasil** ataca com humor a concepção naturalista da arte que persistia ainda em seu tempo: “Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lá mesmo não prestava” (ANDRADE, 1995, p. 42). Não deixa de atacar fortemente o romance naturalista, que fora concepção que entusiasmara Araripe Júnior – apontando Aluísio Azevedo como “corifeu do naturalismo” no Brasil (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 71).

SUMÁRIO



E entre uma e outra encruzilhada, era muito o que ficava *fora do texto* – mas *dentro da vida*. Fora do texto ficava, na luta encetada por Araripe Júnior em defesa do *estilo tropical*, a *retumbante* situação de um império escravocrata que já não conseguia manter o cativeiro como instituição sustentável. Nas vésperas do 13 de maio de 1888, o crítico cearense publicaria uma série de artigos sobre o naturalismo no Brasil, sem questionar sequer de leve a criminalidade da escravidão em seus estertores. E, fator determinante, publicava essa série nas páginas de periódico declaradamente antiabolicionista. Como podemos compreender essa conciliação?⁹

Quanto ao momento de combate vanguardista da frente Pau-Brasil, é certo que se atacava *a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando, política ou diplomaticamente, as selvas selvagens*. Mas é certo também que havia evidentes limitações na perspectiva burguesa de Oswald de Andrade, que nas divisas do Manifesto e da “Falação” estavam bem aclimadas ao contexto de estabelecimento do mito da democracia racial. As referências a pessoas negras com que deparamos no Manifesto, por exemplo, tem a franca aparência tratar-se de indivíduos exóticos ou naturalmente subalternos – como “Negras de jóquei” ou “Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino” (ANDRADE, 1995b, p. 42).¹⁰

A luta por uma *literatura brasileira* com feição própria – o *estilo tropical*, que não pode ser correto – ou de uma *poesia de exportação*

9 São frequentes termos que evidenciam ideias com fundamentação racista e considerações entusiastas sobre a política de imigração, o que era parte de uma política eugenista que seria assumida com unhas e dentes depois do fim da monarquia (ver ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 72).

10 Quase três décadas depois, Oswald de Andrade retomaria criticamente este momento: “Vi nas exposições, nas conferências, nos círculos de artistas e intelectuais o que era a Arte Moderna [em Paris, 1922]. Um incrível destroçamento das boas maneiras do ‘branco, adulto, civilizado’. O primitivo tremulava nos tapetes mágicos de Picasso [...]. A estatuária negra do Benin figurava nas vitrinas da Rua La Boetie” (ANDRADE, 1995, p. 201).

SUMÁRIO



– *Pau-Brasil, bárbaro e nosso* – que revertesse os fluxos coloniais não chegou a comportar um abolicionismo (em ato ou como memória viva) mais radical ou uma atitude antirracista de fato consequente. Figuras representativas de um radicalismo que não conciliavam com a infâmia, como é o caso de Luiz Gama (1830-1882), abriram e movimentaram caminhos, trilhas em confluência com aquela “infraestrutura ancestral cravada na terra” de que fala Jota Mombaça. Luiz Gama, que por oito anos viveu escravizado e que adiante decantaria a “*Marimba augusta*”, como Orfeu de Carapinha, conhecia bem os *descaminhos* de uma floresta dantesca.

“Se algum dia o Brasil produzir um Alighieri, se este escrever uma nova *Divina Comédia*, e todos tivermos de figurar nesse poema, o Exmo. Dr. será transformado em *ponte*; por ela passarão todos, bons e maus: a ponte é a materialização da *imparcialidade*” (GAMA, 2021b, p. 351).

UMA TEMPORADA NA ARCÁDIA

Na série de artigos em que manipula a fórmula do *estilo tropical*, às vésperas do maio de 1888, encontramos observação que evidencia uma ponta de contrariedade de Araripe Júnior: “Nesta região de palmares, neste ninho de poetas, a tradição tem sido mais constante para os que consagram-se às musas do que para os que lutam no desbravamento do estilo pedestre, principalmente no romance” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 66). Fica sugerido que o espírito desta *região de palmares* teria elaborado uma tradição poética, ficando o *estilo pedestre* do romance em segundo plano. O que nos faz entreabrir cortinas do palco em que Arcádia e Inconfidência contracenaram. Foi momento em que, na mirada do crítico cearense, “a literatura, no Brasil, chegou a ser superior que à da metrópole” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 69).

SUMÁRIO



Da lavra da Inconfidência teria surgido, na percepção de Oswald de Andrade, “o metal de nossa poesia” (ANDRADE, 1995b, p. 71). Metal precioso que, para o escritor modernista, garantiria lastro para gerações futuras: “Os Inconfidentes indicaram às gerações vindouras do Brasil qual o papel do intelectual nas lutas pelo progresso humano” (ANDRADE, 1995b, p. 78). Esse comprometimento suposto com as lutas pelo progresso, na genealogia esboçada por Oswald de Andrade em tese apresentada de 1945 (“A Arcádia e a Inconfidência”), teria chegado até o momento modernista dos anos 1920 – fazendo do conluio vanguardista que agitava os espaços aristocráticos da Pauliceia figurarem como novos inconfidentes.

No mapa desenhado pelo inventor da poesia Pau-Brasil, a Arcádia representava a imposição de um caminho artístico, configurava-se como “um compacto fenômeno de atonia intelectual” (ANDRADE, 1995b, p. 70). E a Inconfidência, por outro lado, seria trilha acidentada que levaria à revolução. E a hipótese oswaldiana para a distinção dos Inconfidentes, “esse grupo luzido de revolucionários” (ANDRADE, 1995b, p. 75), recordava com nitidez a concepção determinista da obnubilação brasílica de Araripe Júnior: “Só mesmo a presença da terra brasileira os iria transformar. De submissos fazê-los Inconfidentes. E coloca-los, na sua vida e na sua obra, um caso novo em face da prepotência política e da Arcádia” (ANDRADE, 1995b, p. 72).

A *presença* ou o *espírito da terra brasileira* teria forjado o conluio da conjuração mineira, que dramaticamente buscava maquirar resistência diante do *terrorismo* metropolitano (no período da regência de D. Maria I). Era necessário abrir caminhos para escapar da condição subalterna de uma “América de reflexos” (ANDRADE, 1995b, p. 72.), mas parecia haver um dilema entre escolher a insurreição estética ou o levante político: “Os poetas da Escola Mineira não rompem com os cânones da Arcádia, ocupados que estão em libertar o Brasil. A roda da velha estética continua a girar” (ANDRADE, 1995b, p. 77).

SUMÁRIO



“As catacumbas líricas ou se esgotam ou desembocam nas catacumbas políticas” (ANDRADE, 1995a, p. 25), diria o modernista antropófago em tablado dantesco. A *fábula dramatizada* da Inconfidência Mineira, nos círculos sombrios do século XVIII, parecia encenar dilemas que se atualizariam em episódios posteriores de nossa palmilhação histórica. Com ou sem a transformadora presença da *terra brasileira* no *espírito* de quem protagonizou os episódios aqui representados, labirintos subterrâneos permaneceram aprofundando caminhos de resistência e subversão. E é com notícias dessa “infraestrutura ancestral cravada na terra sob os pés brancos” (MOMBAÇA, 2021, p. 94) que encerramos esse périplo.

É escuro aqui. Nós muitas vezes perdemos vista uma das outras, por isso nossos sentidos se aguçam. Aprendemos a conversar pelo tato, pelo cheiro, pelo som da respiração, pela vibração que atravessa nossas peles e reverbera em cada uma e em todas. Também assim lemos os túneis. Cada aspecto dessa geografia insólita fala conosco. A umidade, os cheiros, o som das criaturas que também estão aqui, e essa luz negra, quase roxa, que de quando em quando emerge de um lugar profundo da terra e inunda tudo, iluminando sem tornar visível. Sempre que perdemos tudo, ela vem e se encarna em nossos corpos, bem como na estrutura mesma de todos os túneis (MOMBAÇA, 2021, p. 95).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, O. “Pau Brasil”. In: ANDRADE, Oswald. **Os dentes do dragão**: entrevistas. São Paulo: Globo, 2009.

ANDRADE, O. **A morta**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 1995a.

ANDRADE, O. **A utopia antropofágica**. 2a ed. São Paulo: Globo, 1995b.

ANDRADE, O. **Dicionário de bolso**. São Paulo: Globo, 1990.

SUMÁRIO

- ANDRADE, O. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 1991a.
- ANDRADE, O. **Ponta de lança**. São Paulo: Globo, 1991b.
- ANDRADE, O. **Serafim Ponte Grande**. 8ª ed. São Paulo: Globo, 2001.
- ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Obra crítica de Araripe Júnior**. Vol. I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1958.
- ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Obra crítica de Araripe Júnior**. Vol. II. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1960.
- ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Obra crítica de Araripe Júnior**. Vol. IV. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1966.
- ARAÚJO, M. "Jean-Luc Godard e Glauber Rocha: um diálogo a meio caminho". In: PUPPO, E.; ARAÚJO, M. (Orgs.). **Godard inteiro ou o mundo em pedaços**: Retrospectiva Jean-Luc Cinema Godard. São Paulo: Heco Produções, 2015.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. Vol. II (1836-1880), 7ª ed., Belo Horizonte-Rio de Janeiro, 1993.
- CUNHA, E. **Um paraíso perdido**: reunião de ensaios amazônicos. Brasília: Senado Federal, 2000.
- GAMA, L. **Obras completas**: Democracia (1866-1869). Vol. IV. São Paulo: Hedra, 2021a.
- GAMA, L. **Obras completas**: Liberdade (1880-1882). Vol. 8. São Paulo: Hedra, 2021b.
- GOMES, J. Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. "Glauber". In: Calil, Carlos Augusto; Machado, Maria Teresa. **Paulo Emílio**: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.



9

Leandro Vidal Carneiro

O INEFÁVEL E O INDIZÍVEL:

**RELAÇÕES POSSÍVEIS
ENTRE COUTO,
ROSA E DANTE¹**

¹ Revisão de Andressa Mendonça do Nascimento.

INTRODUÇÃO

Neste ensaio, tratamos de destacar uma característica presente em três grandes escritores de diferentes épocas e lugares: o italiano Dante Alighieri, o brasileiro João Guimarães Rosa e o moçambicano Mia Couto. Tais nomes destacam-se não somente como importantes representantes de uma literatura nacional do país de onde falam, como também da literatura mundial. A referida característica pode ser definida como o objetivo e a capacidade de expressar, por meio da linguagem, muito mais do que as formas significantes das línguas expressam aparentemente. Com esse propósito, as palavras da língua em que cada autor escreve ganham destaque, servindo como instrumentos para falar o inefável e dizer o indizível.

O PLURILINGUISMO DE DANTE

Talvez seja um lugar-comum afirmar que a *Comédia*, de Dante, é o lugar do vulgar florentino do século XIII. De fato, a obra é escrita em uma variedade do latim vulgar que viria a ser a língua italiana. Parece ser objetivo de Dante, com a *Comédia*, confirmar o que havia anunciado no *De vulgari eloquentia* e no *Convívio*, obras em que, sob pontos de vista diferentes, mas com evidente analogia de conceitos, aborda o mesmo problema da língua e da arte em vulgar, com o intuito de ensinar a teoria da eloquência em vulgar; ou seja, da arte de dizer em língua vulgar.

Conhecedor das variedades linguísticas do seu tempo, Dante emprega, na *Comédia*, uma expressiva quantidade de itens lexicais das mais diversas origens: latim, provençal, sardo, francês, alemão e, obviamente, o florentino, criando, a partir deste último, neologismos que passariam a fazer parte da língua italiana moderna. Além da profusão de itens lexicais, Dante realiza, uma diversidade de estilos, indo do grotesco ao sublime, do discurso das classes mais abjetas



SUMÁRIO



ao discurso dos seres celestiais, agregando, para isso, também uma variedade de gêneros literários, como a epistolografia de cunho apocalíptico, a prosa vulgar narrativa, a prosa didática, a lírica trágica e humilde e a comédia (CONTINI, 1984). A essa característica da *Comédia* Gianfranco Contini (1984) dá o nome de *plurilinguismo*.

Posto que a principal função da língua é a comunicação, a expressão de estados psicológicos e de fatos da realidade, a diversidade lexical advinda das línguas empregadas na *Comédia* parece cumprir um propósito bem determinado: falar o inefável. Com isso, queremos dizer que, na ausência de uma palavra ou expressão de uma língua que sirva para designar, nomear, classificar, em suma, expressar um conceito ou um fato da realidade, recorre-se a uma palavra ou expressão de outra língua, visto que o léxico é o componente linguístico que, de modo mais direto, expressa a realidade extralinguística.

Consideremos, por exemplo, o verbo *dislagarsi*, que aparece ao fim dos dois seguintes tercetos, que mencionamos a partir da edição Petrocchi, comentada por Anna Maria Chiavacci Leonardi: "*Quando li piedi suoi lasciar la fretta, / che l'onestade ad ogn'atto dismaga, / la mente mia, che prima era ristretta, // lo'ntento rallargò, sí come vaga, / e diedi 'l viso mio incontr' al poggio / che 'nverso 'l ciel più alto si dislaga*" (ALIGHIERI, 2016, p. 76-77). José Pedro Xavier Pinheiro traduz o trecho desta forma: "Quando atalhava a pressa, que é vedada / a quem dos actos no decoro attente, / eu, que sentira a mente angustiada, / tornando ao meu intento affoutamente / os olhos á eminencia levantava / que para o ceu mais alto eleva a frente" (ALIGHIERI, 1907, p. 25).

Trata-se do momento em que Dante – o personagem – avista o monte do Purgatório e o descreve. Chiavacci Leonardi aponta, em notas de rodapé, que o verbo *dislagarsi* significa "ergue-se destacando-se do oceano, como de um lago que o circunda, mais do que qualquer outra montanha terrestre" (ALIGHIERI, 2016a, p. 77, tradução nossa) e que "o sentido do verbo *dislagare*, cunhado por Dante com o prefixo



dis-, que indica separação [...], é esclarecido no verso 139 do canto XXVI do *Paraíso*, onde o purgatório é definido como o monte que se eleva, como uma montanha, do mar” (ALIGHIERI, 2016a, p. 77, tradução nossa). Uma primeira leitura pode fazer crer ao leitor que, aos pés do referido monte, haja um lago, do qual ele desponta. Na verdade, o que se diz com aquele verbo é que o monte do Purgatório se eleva mais alto do que qualquer outro monte, sobre as águas do Oceano.

Opera-se, desse modo, um processo de comparação de grau (*o mais alto de todos*) por meio do emprego de uma unidade da classe verbal, algo incomum nas línguas de origem latina, nas quais o uso normal é a expressão desse grau por meio da classe nominal. Tal verbo é um neologismo criado com base na estrutura morfológica do vulgar (acréscimo de um prefixo a uma base lexical), cujo objetivo é expressar, fugindo à norma da língua, um conteúdo daquela realidade. De acordo com Brunello (2023, p. 78), “o propósito da *Comédia* é claro: a linguagem deve adequar-se à excepcionalidade do argumento tratado”.

A PRESENÇA DE DANTE EM GUIMARÃES ROSA

O escritor brasileiro João Guimarães Rosa declara a Edoardo Bizzari, seu tradutor italiano, a sua estima pela *Comédia*. Gibson Rocha (2007) afirma que, em cartas enviadas ao tradutor italiano, o romancista brasileiro dá sinais do quanto a obra do poeta italiano contribuiu na sua formação e como ela faz parte das suas próprias composições; em particular, *Grande Sertão: Veredas*.

Rocha (2007) destaca que um dos vários aspectos que une as obras dos dois autores é a relação sutil e significativa entre as coisas e seus nomes. Para exemplificar, destaca dois nomes: Riobaldo e sertão. Riobaldo é formado pela união das palavras *rio*, que denota

SUMÁRIO



movimento, e *baldo*, que denota contenção. Assim, o nome se adequa corretamente ao comportamento do personagem, como muito bem compreendemos a partir da leitura da obra. A palavra *sertão* dissolve-se em *ser* e *tão*, designando a amplitude que é aquele local, um espaço que não é apenas geográfico, mas também social, cultural, histórico, psicológico, religioso... enfim, um local que é vário, como bem expressa o advérbio *tão*.

Rocha (2007) considera como exemplo muito representativo da relação nome-coisa o relato de Riobaldo sobre o povoado do Verde-Alecrim:

O Verde-alecrim formava somente um povoado: sete casas por entre os pés de piteiras, beirando um claro riozinho. Meia dúzia de cafuas coitadas, sapé e taipa-de-sebe. Mas tinha uma casa grande, com alpendre, as vidraças de janelas de malacacheta, casa caiada e de telhas, de verdade, essa era das mulheres damas. Que eram duas raparigas bonitas, que mandavam no lugar, ainda que os moradores restantes fossem santas famílias legais, com suas honestidades. Cheguei e logo achei que lugar tal devia era de ter nome de Paraíso" (ROSA, 1983, p. 371).

A alusão ao Paraíso da *Comédia* é nítida. Apesar disso, para explicar o exemplo dado, Rocha (2007) recorre aos versos 19-20 do canto I do *Purgatório*: "*A bela estrela, a amor auspiciosa / sorrir alegre faz todo o Oriente*" (ALIGHIERI, 1907a, p. 14-15). Para ele, a presença da palavra *Oriente* nos versos está associada à ideia de luz e esplendor. Então, dizer *Oriente* é dizer mais do que o local no espaço geográfico, é dizer a luz divina que ele representa. Ao olhar para frente, Dante vê o planeta Vênus iluminando todo o céu oriental, para onde se dirige, ao monte do Purgatório. Vênus relaciona-se ao Oriente e, segundo Auerbach, "segundo uma concepção bastante difundida na Idade Média, *sol oriens, oriens ex alto*, é o próprio Cristo" (AUERBACH, 2020 p. 231, tradução nossa). Expressa-se, desse modo, o amor que une os humanos entre si no Purgatório e os humanos a Deus.

SUMÁRIO



No Canto XI, versos 52-54, do *Paraíso*, São Tomás de Aquino faz um relato da vida e da importância de São Francisco de Assis. Referindo-se à cidade em que o santo nasceu, afirma: "*Però chi d'esso loco fa parole / non dica Ascesi, ché direbbe corto / ma Oriente, se proprio dir vuole*" (ALIGHIERI, 2016b, p. 314), ou seja, na versão de Xavier Pinheiro: "D'esse logar quem fala portentoso / não diga Assiz, que pouco declarara: / chame Oriente o berço glorioso" (ALIGHIERI, 1907b, p. 110). Dante – o poeta – refere-se à cidade de Assis como *Ascesi* e alega que tal vocábulo é inadequado naquela situação. A palavra adequada para se referir à cidade onde nasceu São Francisco deve ser *Oriente*, que representa fonte inextinguível de luz, equiparável à luz que esse santo trouxe ao mundo.

Com Riobaldo, ao se referir ao povoado das duas raparigas bonitas, Rosa usa do mesmo recurso: dizer Verde-Alecrim seria dizer pouco. Um lugar como aquele, tranquilo e feliz, onde qualquer homem pode encontrar aconchego, só poderia se chamar *Paraíso*.

Óbvio é que o leitor de *Grande Sertão* que não tenha lido a *Comédia*, e nem saiba da sua existência, entenderá bem o que o vocábulo *paraíso* expressa e poderá, inclusive, relacioná-lo ao Éden da narrativa bíblica. Portanto, um local aprazível, agradável. De outra parte, o leitor de *Grande Sertão* que já tenha caminhado pelas veredas da *Comédia* entenderá melhor o que o vocábulo em apreço pretende dizer, pois tecerá, nas teias da sua compreensão, mais relações, encontrando, naquela forma significativa, o que não está dito nela mesma.

Trata-se, portanto, do emprego da linguagem com fins a dizer mais do que aquilo que um vocábulo pode expressar. Trata-se de dizer o indizível, isto é, dizer aquilo que não é acessível diretamente por meio das formas significantes, mas sim por meio da associação destas ao argumento tratado.

A INFLUÊNCIA DE GUIMARÃES ROSA SOBRE MIA COUTO

O escritor moçambicano Mia Couto, em um ensaio intitulado *Encontros e encantos – Guimarães Rosa* (COUTO, 2011), declara a importância de Rosa para a consolidação de uma literatura africana e particularmente moçambicana. Nesse texto, Mia Couto expressa a dívida que tem com Rosa, que o influenciou de maneira intensa e profícua. Mia Couto aponta, então, sete motivos por que Guimarães Rosa se tornou uma referência na África. Em razão do espaço e do nosso propósito, reportamos aqui somente três desses motivos, esperando que possam conduzir-nos a uma compreensão do tema abordado.

A construção de um lugar fantástico: o Sertão (o ser-tão). Mia Couto diz:

João Guimarães Rosa criou este lugar fantástico, e fez dele uma espécie de lugar de todos os lugares. O sertão e as veredas de que ele fala não são da ordem da geografia. O sertão é um mundo construído na linguagem. “O sertão” diz ele, “está dentro de nós.” Rosa não escreve sobre o sertão. Ele escreve como se ele fosse o sertão (COUTO, 2011, p. 110).

Em *Estórias abensonhadas*, Mia Couto diz o seguinte a respeito de Moçambique e de seus contos: “estas estórias falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada. Desse território onde todo homem é igual, assim: fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta” (COUTO, 2012, p. 5).

O que é esse território (Moçambique após incontáveis anos de muita guerra) do qual ele fala se não é um *não-território*? Um território em que, após a guerra, o homem que nele se encontra sonha em caminhar para um futuro, sem, todavia, abandonar aquele local de paz que conheceu antes da chegada do invasor? Um território que, como o sertão de Rosa, é um lugar múltiplo de histórias, de geografias, de gente?

SUMÁRIO



A instauração de um outro tempo. A respeito da nossa afirmação e das nossas ponderações acima apresentadas, Mia Couto diz: "Já vimos que o sertão é o não-território. Veremos que o seu tempo não é o vivido mas o sonhado. O narrador do *Grande Sertão: Veredas* diz: 'Estas coisas de que me lembro se passaram tempos depois'" (COUTO, 2009, p. 60). Não dialogam, portanto, o território de Mia Couto e o território de Guimarães Rosa? Acreditamos que sim.

A necessidade de contrariar os excessos do realismo. Mia Couto entende que "a escrita não é um veículo para se chegar a uma essência, a uma verdade. A escrita é a viagem interminável. A escrita é a descoberta de outras dimensões, o desvendar de mistérios que estão para além das aparências" (COUTO, 2011, p. 114). Talvez seja por isso que, em suas obras, a oralidade esteja maciçamente presente. A oralidade, naquele território, é uma viagem interminável. O moçambicano de Mia Couto não tem passado se não tiver história. E a história é contada pela oralidade, mas registrada pela escrita. Por isso, a escrita do poeta e do romancista nunca para em um local específico, mas está sempre em busca de outras verdades, buscando ver e dizer além daquilo que se lhe mostra aparente.

É nesse moto perpétuo da escrita que Mia Couto consegue ir além das aparências, consegue dizer o indizível. A propósito disso, discorreremos sobre dois nomes próprios de personagens de duas obras suas. São personagens que se constituem como figuras marcantes não somente pelo papel que desenvolvem (ou lhes é imposto!) na história, mas também devido à peculiar forma linguística dos seus nomes. Lançaremos a esses nomes, portanto, um olhar linguístico, investigando-lhes a forma e o discurso de onde nascem.

O NOME NÃOZINHA

Na obra *A varanda do frangipani*, lê-se, no capítulo nove, a respeito do assassinato do chefe de um asilo de idosos, o depoimento da

SUMÁRIO



velha *Nãozinha*. Esse nome é formado pelo acréscimo do sufixo diminutivo *-zinh* ao advérbio de negação *não*. Mia Couto extrapola, assim, a norma do sistema linguístico, que prevê o uso de sufixos de grau somente para elementos da classe nominal, substantivos e advérbios, e atinge as potencialidades desse sistema para colher dele uma expressividade estilística que se manifesta não somente na forma, mas no uso que lhe dá: trata-se de um nome próprio de fato, não um hipocorístico, muito menos um apelido. É um nome que constrói um referente muito peculiar: uma mulher que é, em essência, um nada.

O diminutivo da negação adquire um valor superlativo de inferioridade, caracterizando a personagem, a partir de sua vivência sociocultural, como uma negação de si mesma, um nada existencial:

[...] eu fui expulsa de casa. Me acusaram de feitiçaria. Na tradição, lá nas nossas aldeias, uma velha sempre arrisca a ser olhada como feiticeira. Fui também acusada, injustamente. Me culpavam de mortes que sucediam em nossa família. Fui expulsa. Sofri. Nós, mulheres, estamos sempre sob a sombra da lâmina: impedidas de viver enquanto novas; acusadas de não morrer quando já velhas (COUTO, 2007, p.78).

Nãozinha, por indicação de um feiticeiro, é usada pelo seu pai como amante para, supostamente, curá-lo de uma terrível maldição que o consumia:

Meu pai sofria uma demoniação. [...] Cansado, meu pai procurou um feiticeiro. [...] O que o outro lhe disse foram garantias de riqueza. E lhe avançou promessas: meu velho queria ficar no sossego da abundância? Então, devia levar sua filha mais velha, eu própria, e começar namoros com ela. Assim mesmo: transitar de pai para marido, de parente para amante (COUTO, 2007, p. 79).

Verifica-se a diferença de tratamento dado ao homem e à mulher naquela sociedade: a feiticeira é algo ruim, que deve ser acusada, como uma criminoso; o feiticeiro é algo bom, que deve ser consultado para curas. Enquanto a feiticeira é acusada de diversas mortes, o feiticeiro é consultado devido aos seus sábios conselhos,

SUMÁRIO



que são seguidos à risca. O neologismo *demoniação* nos diz que o pai de *Nãozinha*, por ser homem, não tinha culpa dos seus atos, pois seu comportamento era causado por um agente externo: ele era vítima de uma ação de um demônio. *Nãozinha*, por ser mulher, era acusada de ter em si maus agouros.

Ainda falando de si, *Nãozinha* diz:

Escute bem: a cada noite eu me converto em água, me trespasso em líquido. Meu leito é, por essa razão, uma banheira. Até os outros velhos me vieram testemunhar: me deito e começo transpirando às farturas, a carne se traduzindo em suores. Escorro, liquedesfeita. [...] não houve quem assistisse até ao final quando eu me desvanecia, transparente na banheira (COUTO, 2007, p.81).

Resultado do cruzamento do substantivo *líquido* com o adjetivo *desfeita*, o neologismo *liquedesfeita* expressa o estado em que se encontra a velha, após perder a sua forma física e converter-se em água. O desfazer-se em água significa o moldar-se, o deixar de ter uma forma própria e assumir uma que lhe é imposta, como à água acontece quando é colocada em qualquer recipiente. Essa situação resume a insignificância do papel da mulher na sociedade em questão. Destacamos que o fenômeno de se converter em água, e tudo o que isso representa, é característica da única idosa que há no asilo. Tal fato é a afirmação de que a insignificância do papel da mulher é um fenômeno sociocultural repassado pela tradição.

Nãozinha acrescenta:

Para dizer a verdade, eu só me sinto feliz quando me vou aguando. Nesse estado em que me durmo estou dispensada de sonhar: a água não tem passado. Para o rio tudo é hoje, onde de passar sem nunca ter passado. [...] na água se pode bater sem nunca causar ferida. Em mim, a vida pode golpear quando sou água. Pudessem eu para sempre residir em líquida matéria de espriar, rio em estuário, mar em infinito. Nem ruga, nem mágoa toda curadinha do tempo (COUTO, 2007, p. 81).

SUMÁRIO



A personagem sente-se bem quando não está em uma forma definida, em sua forma de mulher, pois, desse modo, torna-se inatingível à violência do homem, ao apagamento da sua própria história. Nessa perspectiva, o desejo de ser *rio em estuário, mar em infinito* é o desejo de se tornar algo que esteja fora do alcance da punição e da vontade do homem.

O NOME *DORDALMA*

A obra *Antes de nascer o mundo* nos apresenta, por meio de reminiscências dos narradores, a personagem Dordalma. O nome *Dordalma* é o resultado de uma nominalização do sintagma *dor da alma*, com elisão da vogal átona do vocábulo *da* em presença da vogal tônica do vocábulo *alma*, fenômeno bastante comum na oralidade. O significado do nome é transparente e denuncia a intensa dor que consome o referente. De fato, as primeiras descrições que temos da personagem aparecem em uma das reminiscências de Mwanito, quando ele reflete sobre a habilidade de manter-se em silêncio:

Ficar evidentemente calada requer anos de prática. Em mim era um dom natural, herança de algum antepassado. Talvez fosse legado de minha mãe, Dona Dordalma, quem podia ter a certeza? De tão calada, ela deixara de existir e nem se notara que já não vivia entre nós, os vigentes vivos (COUTO, 2016, p. 14).

Esse trecho não apenas descreve os estados emocionais da personagem, como também aponta aspectos da sociedade moçambicana, cujos traços encontramos já no romance *A varanda do frangipani*, por meio da personagem *Nãozinha*, que diz: “Nós, mulheres, estamos sempre sob a sombra da lâmina: impedidas de viver enquanto novas; acusadas de não morrer quando já velhas” (COUTO, 2007, p.78). O diálogo entre as duas obras e as duas personagens é nítido e explana os costumes e valores de uma sociedade na qual a mulher não tem voz.

SUMÁRIO



Considerando que a memória e a tradição são aspectos fundamentais da identidade moçambicana, aquele que não tem voz não vive, não tem identidade, pois é por meio da oralidade que os costumes e os valores culturais são construídos, é por meio da oralidade que se constrói a identidade do sujeito moçambicano (MACENO, 2015). Desse modo, não ter voz implica também não ter memória, não ter passado, e quem não tem passado não está vivo.

Existe ainda um elemento especial nesse silêncio. Assim como *Nãozinha*, metáfora da mulher na sociedade, é acusada de feitiçaria e, como tal, merece ser punida, enquanto o homem que conhece magia é sábio e, por isso, procurado para dar conselhos ou realizar feitiços, *Dordalma*, a única mulher presente na trama até a chegada de Noci e Marta, vive em silêncio por imposição social, o que lhe custa a própria existência, enquanto o silêncio de Ntunzi é considerado um dom natural:

Uns nasceram para cantar, outros para dançar, outros pra estar calado. Minha única vocação é o silêncio. Foi meu pai que me explicou: tenho inclinação para não falar, um talento para apurar silêncios. Escrevo bem, silêncios, no plural. Sim, porque não há um único silêncio. E todo silêncio é música em estado de gravidez. (COUTO, 2016, p. 13).

E o silêncio de Silvestre Vitalício, pai de Mwanito, é motivo, aparentemente, de reflexão:

Ao fim do dia, o velho se recostava na cadeira da varanda. E era assim todas as noites: me sentava a seus pés, olhando as estrelas no alto do escuro. Meu pai fechava os olhos a cabeça meneando para cá e para lá, como se um compasso guiasse aquele sossego. Depois, ele inspirava fundo e dizia: - este é o silêncio mais bonito que escutei hoje" [...] "Meu pai. A voz dele era tão discreta que parecia apenas uma outra variedade de silêncio. Tossicava e a tosse rouca dele, essa, era uma oculta fala, sem palavras nem gramática" (COUTO, 2016, p. 14).

Nessa sociedade, o silêncio, como uma realidade, apresenta duas faces significativas distintas: o homem pratica o silêncio como

SUMÁRIO



modo de reflexão, de introspecção, como um modo de se conhecer; a mulher silencia como forma de submissão ao domínio masculino. Em suma, o homem *pode* silenciar-se quando quiser; a mulher *deve* calar-se sempre.

Os dados linguísticos que sustentam essa afirmação são encontrados na carta que uma portuguesa chamada Marta escreve a Mwanito sobre os dias finais de *Dordalma*, "de como ela perdeu a vida, depois de se ter perdido da vida" (COUTO, 2016, p. 242). Marta diz que *Dordalma* era linda, mas

Em casa, *Dordalma* era mais do que cinza apagada e fria. Os anos de solidão e descrença a habilitaram a ser ninguém, simples indígena do silêncio. Infinitas vezes, em frente ao espelho ela se vingava. E ali, na penteadeira, se enchia de aparências. Parecia, sei lá, um cubo de gelo num copo. Disputando a superfície, reinando no cimeiro lugar até o tempo de voltar a ser água (COUTO, 2016, p. 242-243).

No espaço social do lar, *Dordalma* era silenciada e só se sentia mulher de verdade no seu próprio espaço: diante da penteadeira, onde podia ver a sua beleza, ver e ser quem ela era de verdade, ver-se além daquilo que a sociedade via. Marta conta que *Dordalma* foi vítima de um sequestro e violentada por um grupo de doze homens:

Doze homens depois, a tua mãe restou no solo quase sem vida. Nas seguintes horas, ela não foi mais que um corpo, um vulto à mercê dos corvos e dos ratos e, pior que isso, exposto aos olhares maldosos dos raros passantes. Ninguém a ajudou a erguer-se. Vezes sem conta tentou recompor-se, mas, não encontrando forças, voltou a tomar, sem lágrima, sem alma (COUTO, 2016, p. 243-244).

A descrição dos fatos após o ato criminoso revela tanto a situação de *Dordalma* como o comportamento da sociedade perante a mulher violentada: descaso, indiferença e apatia. Esse comportamento, como podemos ver na narrativa, configura-se como uma tradição. De fato, a nulidade da mulher nessa sociedade é tão extrema que, até mesmo quando ferida no mais profundo da sua honra e da sua

SUMÁRIO



alma, ela é considerada culpada, como podemos notar através da voz de Silvestre Vitalício: “pois escute bem o que lhe vou dizer: nunca mais me envergonhe desta maneira. Escutou bem?” (COUTO, 2016, p. 245).

Sob o domínio masculino, *Dordalma* consente. Ao tentar levantar-se, procura apoio no braço do marido, que se desvia e ordena que fique onde está, sobre a mesa da cozinha, longe dos olhos das crianças. Diz Marta, reportando a atitude daquele homem: “Ela que permanecesse na cozinha, se lavasse como deve ser. Mais logo, quando a casa dormisse, podia sair para o quarto e deixar-se por lá, quieta e muda” (COUTO, 2016, p. 245).

Ferida e ultrajada, ainda assim a mulher deve calar-se, emudecer, pois ela é o motivo da vergonha do homem: “Ele, Silvestre Vitalício, já sofrera vexames que bastassem” (COUTO, 2016, p. 245). Extremamente ferida, carregando profundas dores na alma, *Dordalma* busca a libertação enforcando-se em uma árvore. A descrição da cena em que Silvestre Vitalício recupera o corpo da mulher parece, à primeira vista, uma trilha que conduzirá ao entendimento de um remorso do marido: “quem por ali passasse acreditava que eram as penas da morte que derrubavam Silvestre” (COUTO, 2016, p. 246).

Contudo, não era pela mulher que ele chorava, mas por si mesmo: “[...] chorava por despeito. Suicídio de mulher casada é o vexame maior para qualquer marido. Não era ele o legítimo proprietário da vida dela?” (COUTO, 2016, p. 246). Nem mesmo a morte da mulher desperta a empatia e o remorso do marido: preso no seu egoísmo, chora pela maneira vergonhosa como será visto pela sociedade, pois, embora dono da vida da mulher, foi subjugado por ela, que, contrariando seus poderes, libertou-se, dando fim à própria vida, como uma forma de vingança: “Dordalma não abdicara de viver: perdida a posse da sua própria vida, ela atirara na cara do teu pai o espetáculo da própria morte” (p. 246).

Assim apresentada *Dordalma*, podemos lê-la como uma metáfora da mulher moçambicana, que vive no seio de uma sociedade



patriarcal e machista, na qual não tem voz nem forma, e, não tendo voz, não tem identidade. Sempre sob a sombra da lâmina, *Dordalma* e *Nãozinha* são, portanto, figuras que representam a nulidade da mulher na sociedade moçambicana: aquela, impedida de viver enquanto nova, esta acusada de não morrer quando velha.

Os dois nomes, desenvolvidos na trama, dizem muito além daquilo que suas formas linguísticas significam. Com pouco, porém estratégicos recursos linguísticos, Mia Couto alcança o indizível: falar daquilo que a sociedade não quer (e não pode) falar. Como em Dante e em Guimarães Rosa, também em Mia Couto a linguagem adequa-se à excepcionalidade do argumento tratado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desse texto, pudemos constatar algumas relações entre Couto, Rosa e Dante. Vimos um Mia Couto leitor de Guimarães Rosa e um Guimarães Rosa leitor de Dante, mas não somente isso. Pudemos constatar como influenciadores e influenciados têm em comum uma mesma tarefa literária: falar o inefável e dizer o indizível. Estes dois adjetivos, que empregamos conscientemente, significam a mesma coisa, mas o empregamos sem redundância, posto que aquele tem caráter erudito e se presta, portanto, aos registros áulicos; este tem caráter vernacular, é formado por vias da oralidade, e se presta, portanto, aos registros baixos.

Esperamos ter conseguido provar que, seja falando de santos ou de putas, seja falando do purgatório ou do Sertão, seja falando da condição da mulher ou do amor divino que une os aflitos, os três autores aqui abordados relacionam-se claramente através de um aspecto em comum: o objetivo e a capacidade de expressar, por meio da linguagem, muito mais do que as formas significantes da língua expressam aparentemente.



REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. **Purgatorio**. Anna Maria Chiavacci Leonardi (org.). Milão: Mondadori, 2016a.
- ALIGHIERI, D. **Paradiso**. Anna Maria Chiavacci Leonardi (org.). Milão: Mondadori, 2016b.
- ALIGHIERI, D. **Purgatório**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro, Tipografia do Instituto Profissional Masculino, 1907a.
- ALIGHIERI, D. **Paraíso**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro, Tipografia do Instituto Profissional Masculino, 1907b.
- AUERBACH, E. **Studi su Dante**. Milão: Feltrinelli, 2020.
- BRUNELLO, Y. **Alice no país de Dante e Guimarães Rosa**: teorias da literatura para o ensino médio. São Paulo: Livraria da Física, 2023.
- CONTINI, G. **Varianti e altra linguistica**: una raccolta di saggi (1938-1968). Turim: Einaudi, 1984.
- COUTO, M. **Antes de nascer o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- COUTO, M. **Estórias abensonhadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- COUTO, M. **E se Obama fosse africano?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- COUTO, M. **A varanda do frangipani**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MACENO, R. **Um mundo ancorado em bases instáveis**: memória e identidade em *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto. 2015. 103f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, 2015.
- ROCHA, G. M. **Dante**: um percurso pela literatura brasileira. 2007. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Departamento de Letras, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.
- ROSA, J. G. **Grande Sertão**: Veredas. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SOBRE O ORGANIZADOR

Yuri Brunello

Yuri Brunello é professor do DLE-UFC, professor permanente do programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, membro do *collegio docenti* do Dottorato in Lettere e Culture Classiche e Moderne (Università degli Studi di Genova), *external affiliate* do Center for Italian Studies da University of Notre Dame (EUA) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens/PPGEL da UNEB. Obteve o doutorado na Università La Sapienza de Roma em 2012. Em 2015 foi visiting scholar na Stanford University (UEA). Graduado em Letras pela Università di Genova, conseguiu seu título de Mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Publicou a monografia *Nelson Rodrigues pirandelliano* (2016). Organizou a edição italiana dos escritos de Gramsci sobre Pirandello (2017). Foi coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC (2019-2021). Realizou um pós-doutorado sob a supervisão de Marco Berisso da UNIGE. Desde 2023 é referente da UFC do Cooperation Agreement com a UNIGE. É membro do grupo de pesquisa *Ficção de Machado de Assis: Sistema Poético e Contexto* e é líder dos grupos de pesquisa *O Sul Global entre Auerbach e Peirce* e *Modernidade transibéricas. Estudos interdiológicos*. Em 2022 tornou-se pesquisador de produtividade PQ2 do CNPq.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7322234923134629>

E-mail: yuri.brunello@ufc.br

SOBRE OS AUTORES E AUTORAS

Matteo Palumbo

Matteo Palumbo é professor honorário de Literatura italiana na Università di Napoli Federico II. Faz parte da comissão diretiva de *Critica Letteraria, Filologia e critica e Esperienze letterarie*. É membro da Accademia Pontaniana e da Arcádia. Seus principais livros são: *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo* (2007); *Foscolo* (2010); "*La varietà delle circostanze*". *Esperimenti di lettura dal Medioevo al Novecento* (2016). Organizou recentemente a edição de *Ricordi* de Francesco Guicciardini (2023).

E-mail: matteopalumbo46@gmail.com

Andrea Mazzucchi

Andrea Mazzucchi é professor de Filologia da Literatura Italiana no Departamento de Estudos Humanísticos da Università Degli Studi di Napoli Federico II. Atualmente é diretor do Departamento de Estudos Humanísticos da mesma Universidade. Coordena também o Doutorado em "Testi, Tradizioni e Culture del libro". É diretor da *Rivista di Studi Danteschi* e de *Filologia e critica*. É autor de mais de trezentos publicações, quais o comentário à *Dante historiato* (2005) de Federico Zuccari e ensaios e monografias sobre a prosa do *Convívio*.

E-mail: andrea.mazzucchi@unina.it

Marco Berisso

Professor titular de Filologia Italiana na Universidade de Gênova. Foi bolsista do Centro de Pesquisas Filológicas da Accademia della Crusca e professor Visitante nas Universidades de Rennes 2 e Genebra. É membro do conselho Società dei Filologi della Letteratura Italiana. Participou em diversas conferências nacionais e internacionais. As suas principais áreas de interesse são a poesia medieval, com estudos que vão da poesia lírica siciliana à poesia cômica, passando pela de Dante e todo o século XIV, e pela literatura do final do século XIX e XX. É professor colaborador do PPGLetras/UFC.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7022902800281980>

E-mail: mberisso@unige.it

SUMÁRIO

**Davide Grossi**

Davide Grossi é pesquisador em Filosofia na Scuola Superiore Meridionale de Nápoles. Concluiu seus estudos na Università Vita-Salute San Raffaele de Milão, onde obteve o título de Doutor em Metafísica. As suas principais áreas de interesse são as relações entre lógica e retórica na filosofia antiga e moderna, com especial atenção ao pensamento de Giambattista Vico e à estética do Barroco na Itália. É editor da revista de filosofia teórica *Il Pensiero*.

E-mail: davidegrossi84@gmail.com

Vittorio Celotto

Vittorio Celotto realiza atividades de pesquisa e ensino em Filologia della letteratura italiana na Università di Napoli "Federico II". É editor da *Rivista di studi danteschi* e de *Ticontrè*. Teoria Testo traduzione. Ele trata principalmente de Dante, da antiga exegese da Comédia e da poesia medieval cômica e boba da corte. Sobre estes temas publicou diversas contribuições em revistas e volumes. Editou a edição crítica do Excelente Comentário sobre o Paraíso, no âmbito da «Edição Nacional dos Comentários de Dante» (Salerno Editrice, 2018).

E-mail: vittorio.celotto@unina.it

Bernardo De Luca

Bernardo De Luca é pesquisador da Literatura italiana na Università di Napoli "Federico II". Tem experiência nas áreas de Literatura moderna e contemporânea. É editor da revista *Filologia e Critica* e da coletânea Bites900. Organizou a edição crítica e comentada de *Foglio de via* de Franco Fortini (2018). É membro do júri de Prêmio Internacional Franco Fortini.

E-mail: bernardo.deluca@unina.it

SUMÁRIO

**Marcelo Magalhães Leitão**

Concluiu graduação em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Obteve o título de doutor em Literatura Brasileira também pela PUC-Rio, com apresentação de tese sobre a produção poética e o pensamento político no Brasil Colonial, defendida em 2008. Tem experiência nas áreas de Letras, Literaturas em Língua Portuguesa, Estudos Culturais e Literatura Comparada, com ênfase em Análise Literária, História das Literaturas Brasileira e Portuguesa, Crítica Cultural e relações entre literatura e outras artes. É professor adjunto do Departamento de Literatura da UFC, atuando como coordenador do projeto de Extensão LiteraCine: literatura em cinema.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4019578432051700>

E-mail: marmagtao@gmail.com

Leandro Vidal Carneiro

Possui mestrado em Linguística, especialização em Linguística Aplicada e ensino de línguas estrangeira e graduação, licenciatura, em Letras Português e Italiano, pela Universidade Federal do Ceará. Professor de língua e cultura italianas do Centro de Línguas do Instituto Municipal de Desenvolvimento de Recursos Humanos – IMPARH.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9610599703422492>

E-mail: leandrovidallp@gmail.com

ÍNDICE REMISSIVO

A

África 133, 135, 136, 137, 138, 139, 149, 167
 afro-americana 11
 alma étnica 62
 amor 44, 51, 92, 127, 145, 152, 165, 175
 anomalia craniana 55
 antropologia 55, 59, 70, 108, 117
 arte 51, 59, 60, 114, 128, 136, 155, 162
 ataque epiléptico 57

B

Bahia colonial 11
 barroco-alegórica 151
 Bíblia 11

C

Caatinga 74
 ciclo romanesco 73
 cineclastia radical 149
 cinema 99, 108, 109, 110, 114, 132, 136, 146, 149, 150, 152, 160, 180
 cinema político 150
 cinema revolucionário 150
 civilização pré-moderna 130
 classe social 106
 Comédia 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 25, 27, 29, 30, 32, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 61, 62, 65, 66, 68, 82, 99, 100, 101, 111, 143, 157, 162, 163, 164, 165, 166, 179
 comportamento 165, 170, 173
 Comunicação 176
 cosmologia 101
 criatividade 28, 55

Cristianismo 102

Cristo 11, 48, 99, 165
 cultura 11, 13, 14, 15, 16, 21, 43, 105, 116, 118, 120, 121, 124, 127, 130, 132, 136, 152, 154, 160, 180
 cultura burguesa 130
 cultura do sul global 18, 103, 177
 cultura italiana 15, 116
 cultura tradicional 116, 120

D

democracia 116, 137, 138, 156
 discurso 11, 49, 59, 64, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 117, 133, 162, 163, 168
 discurso ideológico-literário 117

E

economia de subsistência 131, 133
 epopeia 76, 114
 erotismo 56
 escravidão 13, 91, 102, 156
 escritores 16, 60, 80, 99, 103, 116, 162
 espírito primitivo 62
 estados psicológicos 163
 esterilidade 55
 eurocentrismo 100
 experimentalismo poético 117

F

fantástico 76, 167
 ficção poética 56
 filologia 70, 117, 140
 filólogo 57

SUMÁRIO

G

gêneros literários 132, 163
grotesco 162

H

hermenêutica 75, 81, 90, 100
hiperestesia 55, 61
hiperestesia memorial 61

I

identidade linguística 116
identidade nacional 67, 116
ideologia 52, 117, 125, 141
industrialização 116, 120, 135
inefável 16, 112, 161, 162, 163, 175
Inferno 10, 14, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 31, 33, 36, 41, 44, 56, 113, 151
injustiça 11, 100
intelectual 10, 15, 16, 27, 45, 46, 48, 50, 51, 78, 79, 100, 113, 116, 118, 125, 140, 141, 142, 145, 158, 160
irascibilidade 56

L

latim vulgar 162
libertação nacional 116
linguagem 16, 49, 85, 86, 87, 88, 106, 108, 109, 110, 111, 113, 132, 150, 162, 164, 166, 167, 175
língua italiana 63, 101, 162
linguística 62, 86, 107, 116, 127, 168
lírica trágica 163
literatura 42, 49, 56, 58, 62, 64, 67, 68, 97, 100, 103, 108, 113, 116, 118, 125, 127, 132, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 162, 167, 176, 178, 180
literatura africana 167
literatura de déracinés 118
literatura de vanguarda 118
loucura 35, 60, 61, 133
luz divina 165

M

melancolia 61, 68, 142
memória 21, 25, 27, 38, 75, 87, 116, 120, 122, 157, 172, 176
metafísica 74, 75, 77, 80, 81, 84, 92, 97
metodologia 60
misticismo 48, 50
movimentos de independência 116
mutação antropológica 131

N

neocapitalismo 116
neologismos 55, 162

O

oralidade 168, 171, 172, 175

P

pecadores 10
plurilinguismo 162, 163
poesia dialetal 16, 115, 118, 121
poesia popular 16, 115, 117, 118, 121
poética balzaquiana 51
pós-guerra 116, 141
profetas 61
prosa didática 163
prosa vulgar 163
psicose 68
psiquiatras 60
pureza popular 131
purgatório 10, 84, 164, 175

R

raça 32, 60
realismo 43, 75, 108, 124, 153, 168
renovação nacional 116
representatividade sociocultural 117
resgate social 116
resistência 116, 130, 141, 158, 159

SUMÁRIO

S

- século XIII 162
- sistema cultural 116
- social 65, 106, 107, 108, 116, 121, 122, 165, 172, 173
- sociedade de massa 116
- sociedade literária 116
- sublime 25, 43, 45, 48, 162
- subproletariado 130, 131, 134

T

- tradições populares 85, 116, 118

V

- valor estético 117
- verbetes 73
- vocabulário científico 60
- vocábulo 73, 166, 171
- vulgar florentino 162





www.pimentacultural.com

ARQUÉTIPOS DO SUL GLOBAL

a Divina Comédia
entre o Ceará,
o Nordeste
e o Sul do Mundo

 **CNPq**
Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ


FUNCAP


PPGLETRAS
UFC

 **pimenta
cultural**