

YURI BRUNELLO

De **Araripe**
JÚNIOR
a **Glauber**
ROCHA

DECOLONIZANDO
A DANTE EN BRASIL

TRADUCCIÓN DE
Julieta Lentino



YURI BRUNELLO

De **Araripe**
JÚNIOR
a **Glauber**
ROCHA

DECOLONIZANDO
A DANTE EN BRASIL

TRADUCCIÓN DE
Julieta Lentino



| SÃO PAULO

| 2026



DATOS INTERNACIONALES DE CATALOGACIÓN EN LA PUBLICACIÓN (CIP)

B895a

Brunello, Yuri -

De Araripe Júnior a Glauber Rocha: decolonizando a
Dante en Brasil / Yuri Brunello. – São Paulo: Pimenta
Cultural, 2026.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-695-1

DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-695-1

1. Dante. 2. Brasil. 3. Decolonialidad. 4. Subversión. 5. Sur.
I. Brunello, Yuri. II. Título.

CDD 851.15

Índice para el catálogo sistemático:

I. Literatura italiana - Dante Alighieri

II. Literatura e cinema - Brasil

Júlia Marra Torres - Bibliotecaria - CRB: SP-011583/0

Copyright © Pimenta Cultural, algunos derechos reservados.

Copyright del texto © 2026 lo autor.

Copyright de la edición © 2026 Pimenta Cultural.

Esta obra está bajo una licencia Licença Creative Commons:
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).
Los términos de esta licencia están disponibles en:
<<https://creativecommons.org/licenses/>>.
Los derechos de esta edición han sido cedidos a Pimenta Cultural.
El contenido publicado no representa la posición oficial de Pimenta Cultural.

Dirección editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora ejecutiva	Patricia Bieging
Gerente editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Asistente editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata Júlia Marra Torres
Director de creación	Raul Inácio Busarello
Asistente de arte	Naiara Von Groll
Diagramación electrónica	Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Prácticas en diagramación	Emanuelle Vitória Miranda da Silva Rayssa Santos Arrais
Imágenes de la cubierta	Albaregiya, Freepik, liliographie - Magnific.com
Tipografías	Acumin, Belarius Sans, Geometos , Scotch Deck Compressed
Corrección de estilo y traducción	Julieta Lentino
Autor	Yuri Brunello

PIMENTA CULTURAL
São Paulo • SP
+55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com



CONSEJO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doctores y Doctoras

Adilson Cristiano Habowski <i>Universidade La Salle, Brasil</i>	Bernadette Beber <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Adriana Flávia Neu <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos <i>Universidade do Vale do Itajaí, Brasil</i>
Adriana Regina Vettorazzi Schmitt <i>Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>
Aguimario Pimentel Silva <i>Instituto Federal de Alagoas, Brasil</i>	Caio Cesar Portella Santos <i>Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil</i>
Alaim Passos Bispo <i>Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil</i>	Carla Wanessa do Amaral Caffagni <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Alaim Souza Neto <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Carlos Adriano Martins <i>Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil</i>
Alessandra Knoll <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Carlos Jordan Lapa Alves <i>Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil</i>
Alessandra Regina Müller Germani <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Caroline Chioquetta Lorenset <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Aline Corso <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i>	Cassia Cordeiro Furtado <i>Universidade Federal do Maranhão, Brasil</i>
Aline Wendpap Nunes de Siqueira <i>Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil</i>	Cássio Michel dos Santos Camargo <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil</i>
Ana Rosangela Colares Lavand <i>Universidade Estadual do Norte do Paraná, Brasil</i>	Cecilia Machado Henriques <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
André Gobbo <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>	Christiano Martino Otero Avila <i>Universidade Federal de Pelotas, Brasil</i>
André Tanus Cesário de Souza <i>Faculdade Anhanguera, Brasil</i>	Cláudia Samuel Kessler <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil</i>
Andressa Antunes <i>Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil</i>	Cristiana Barcelos da Silva <i>Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil</i>
Andressa Wiebusch <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Cristiane Silva Fontes <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>
Andreza Regina Lopes da Silva <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Daniela Susana Segre Guertzenstein <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Angela Maria Farah <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>	Daniele Cristine Rodrigues <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Anísio Batista Pereira <i>Universidade do Estado do Amapá, Brasil</i>	Dayse Centurion da Silva <i>Universidade Anhanguera, Brasil</i>
Antonio Edson Alves da Silva <i>Universidade Estadual do Ceará, Brasil</i>	Dayse Sampaio Lopes Borges <i>Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil</i>
Antonio Henrique Coutelo de Moraes <i>Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil</i>	Deilson do Carmo Trindade <i>Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, Brasil</i>
Arthur Vianna Ferreira <i>Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil</i>	Diego Pizarro <i>Instituto Federal de Brasília, Brasil</i>
Ary Albuquerque Cavalcanti Junior <i>Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil</i>	Dorama de Miranda Carvalho <i>Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil</i>
Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior <i>Universidade Federal da Bahia, Brasil</i>	Edilson de Araújo dos Santos <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Bárbara Amaral da Silva <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>	Edson da Silva <i>Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil</i>

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

Estevão Schultz Campos

Centro Universitário Adventista de São Paulo, Brasil

Éverly Pegoraro

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrícia Lopes Pinheiro

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fauston Negreiros

Universidade de Brasília, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Flávia Fernanda Santos Silva

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Gabriela Moysés Pereira

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Gabriella Eldereti Machado

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geuciane Felipe Guerim Fernandes

Universidade Federal do Pará, Brasil

Geymeesson Brito da Silva

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson 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 Willerding

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles

Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Joao Adalberto Campato Junior

Universidade Brasil, 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

Jonathan Machado Domingues

Universidade Federal de São Paulo, 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

Juliano Milton Kruger

Instituto Federal do Amazonas, Brasil

Juliano Pizzano Ayoub

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Julierme Sebastião Moraes 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

Lauro Sérgio Machado Pereira

Instituto Federal do Norte de Minas Gerais, Brasil

Leonardo Freire Marino

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Letícia Cristina Alcântara Rodrigues

Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Luiz Eduardo Neves dos Santos

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Maikel Pons Giralt

Universidade de Santa Cruz do Sul, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Márcia Alves da Silva

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Marcio Bernardino Sirino

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos

Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcus Fernando da Silva Praxedes

Universidade Federal do Recôncavo 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

Marines Rute de Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Maurício 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

Neide Araujo Castilho Teno

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 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

Patrícia Helena dos Santos Carneiro

Universidade Federal de Rondônia, Brasil

Rainei Rodrigues Jadejiski

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Raul Inácio Busarello

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt

Universidade do Extremo Sul Catarinense, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano

Universidade Federal de Ubertândia, 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, Brasil

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

Tatiana da Costa Jansen

Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, 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

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Vanessa de Sales Marruche

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues

Universidade Estadual do Centro Oeste, Brasil

Vania Ribas Ulbricht

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Vinicius da Silva Freitas

Centro Universitário Vale do Cricaré, Brasil

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

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Wenis Vargas de Carvalho
Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

DICTAMINADORES Y REVISORES POR PARES

Evaluadores y evaluadoras Ad-Hoc

Alcidinei Dias Alves
Logos University International, Estados Unidos

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

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

Artur Pires de Camargos Júnior
Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo B. Alves
Universidade Federal do Agreste de Pernambuco, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

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

Davi Fernandes Costa
Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, Brasil

Denilson Marques dos Santos
Universidade do Estado do Pará, Brasil

Domingos Aparecido dos Reis
Must University, Estados Unidos

Edson Vieira da Silva de Camargos
Logos University International, Estados Unidos

Edwins de Moura Ramires
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Elisienne Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabete 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

Jonas Lacchini
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 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

Nívea Consuêlo Carvalho dos Santos
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Rayner do Nascimento Souza
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Sidney Pereira Da Silva
Stockholm University, Suécia

Suêlen Rodrigues de Freitas Costa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

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

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Walmir Fernandes Pereira
Miami University of Science and Technology, Estados Unidos

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Dictamen y revisión por pares

Los textos que componen esta obra fueron sometidos a la evaluación del Consejo Editorial de Pimenta Cultural, así como a la revisión por pares, siendo recomendados para su publicación.

ÍNDICE

Introducción.....	11
-------------------	----

CAPÍTULO 1

Araripe Júnior y el deslumbramiento oriental.....	18
--	----

CAPÍTULO 2

Traductores, subversores: una <i>Divina Commedia</i> soteropolitana	32
--	----

CAPÍTULO 3

Entre palabras y miradas: dos siglos de reinvisiones y rupturas.....	45
---	----

CAPÍTULO 4

El Dante chamán de Glauber Rocha.....	60
--	----

Referencias.....	73
------------------	----

Índice analítico.....	80
-----------------------	----



A Ferruccio Marotti y a Luisa Tinti

INTRODUCCIÓN

En su libro *Orientalismo*, de 1978, Edward Said identifica en la *Commedia* de Dante Alighieri una de las producciones literarias occidentales que articularon el intento, durante mucho tiempo exitoso, de ejercer sobre el Oriente un fuerte poder de naturaleza cultural. La *Commedia* incorpora el Oriente, argumenta Said, volviéndolo subalterno. Algunos musulmanes aparecen en el limbo: “Avicena, Averroes y Saladino están entre esos virtuosos paganos” (Said, 2008, p. 105), escribe Said, de manera que, “aunque el Corán especifica que Jesús es un profeta, Dante prefiere considerar a Saladino y a los grandes filósofos musulmanes como fundamentalmente ignorantes del cristianismo” (Said, 2008, p. 105). Said detecta así, en Dante, una operación ideológica: el intento de representar el islam como subalterno a una cosmología, la cosmología dantesca, que sería occidentalista. ¿Dante occidentalista? Theodore Cachey recuerda que Dante

inaugura per la letteratura moderna quella che diventerà una connessione necessaria tra esilio e cartografia. Il modo in cui Dante rimappa l'Italia e il cosmo nel poema costituisce una risposta all'esilio, e cioè una reazione conseguente all'essere stato egli stesso bandito e quindi mappato al di fuori dei confini territoriali fiorentini dal regime dei guelfi neri di Firenze (Cachey 2022, p. 128).

¿Dante occidentalista? Dante

sviluppa una forma di scrittura cartografica che diventerà caratteristica delle risposte agli straniamenti e alle alienazioni prodotte dalle cartografie del potere dello Stato politico e territoriale moderno. Da questo punto di vista, il programma cartografico della *Commedia* può essere considerato un precursore genealogico delle contro-cartografie anti-coloniali moderniste di un James Joyce o di un Ciaran Carson o delle opere post-moderne di un'artista contemporanea quale Mona Hatoum (Cachey 2022, p. 128).

Cuando Dante, protagonista de la *Commedia*, llega al séptimo círculo de la montaña del purgatorio, observa a aquellas almas que pagan por el pecado de la lujuria. Percibe que todas están sorprendidas por su peculiar condición, es decir, con el hecho de que Dante está vivo entre los muertos. Uno de los pecadores, el poeta Guido Guinizzelli, pide aclaraciones y explica que, entre los lujuriosos allí punidos, la curiosidad de entender tal particularidad propia de Dante es tan grande que llega a ser una verdadera sed intelectual: “tutti questi n'hanno maggior sete / Che d'acqua fredda Indo o Etïopo” (Alighieri, 2016b, p. 769), es decir, para utilizar las palabras, en portugués, del traductor José Pedro Xavier Pinheiro, “quantos vês da resposta sentem sede / mais que Ethiope da agua cubiçoso” (Alighieri, 1907b, p. 265, *Purgatório* XXVI). El etíope sufre a causa de una terrible situación climática: le falta agua potable. Al igual que en la India – según el texto dantesco en italiano, en el cual se lee “Indo o Etïopo” –, en Etiopía y en muchas otras áreas del Sur Global, un elemento esencial para la vida humana escasea. Algunas de las consecuencias de esa situación son las enfermedades, que Dante representa, cuando menciona a Etiopía en el canto XXIV del *Infierno*, como un “tropel [...] pavoroso / de flagellos” (Alighieri, 1907a, p. 271).

Dante no deja de decir que el Etíope “jamais conheceu CRISTO” (“*non conobbe CRISTO*”, verso 108 del canto XIX del *Paradiso* (Alighieri, 1907c, p. 200). En lo que respecta a la cercanía a la fe cristiana, sin embargo, la circunstancia no es comparable con lo que ocurre en el Norte, que hoy denominamos *global*. En el Norte global, no falta el agua, Cristo es conocido. Aun así, allí la injusticia es más violenta y cruel: depende de la elección que, deliberadamente, el Poder hace por el mal. Matteo Palumbo (2024) profundizó en la cuestión con extrema sutileza. Palumbo recuerda los versos del *Paraíso*, a través de los cuales Dante afirma que, el día del juicio, “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” (Palumbo, 2024, p. 11).

La Biblia resuena en los siguientes versos de Dante: “Dizem muitos em grita – CHRISTO! CHRISTO! / [...] hade os damnar o Ethiope descrido” (Alighieri, 1907c, p. 200). Está claro, entonces, que el propio texto de Dante sugiere que la *Divina Commedia* sea interpretada como un espacio literario no occidentalista.

Etíope resgatado, empenhado, sustentado, corrigido, instruído e libertado (1758) es el título del tratado – impreso en Lisboa – de autoría del padre portugués Manuel Ribeiro Rocha, quien residía en Salvador de Bahía y que, en pleno sistema esclavista colonial brasileño, describió la situación de numerosos esclavos, refiriéndose a ellos como *etíopes*. Aunque el pasaje del *Paraíso* de Dante no sea citado en el discurso de Rocha, es importante observar cómo Dante contribuyó a la consolidación del *topos* literario del etíope y cómo el *topos* llega hasta la Bahía colonial. Sin embargo, en Dante, el etíope no es justo y se convierte en cristiano, es decir, después de haber sido “corrigido” e “instruído”: el etíope puede ser justo – y Dante concibe esto cuatrocientos años antes que Rocha –, incluso sin ser cristiano.

En el volumen *Freedom readers. The African American Reception of Dante Alighieri and the Divine Comedy*, Dennis Looney propone “un estudio histórico-literario de la sorprendente multiplicidad de maneras por las cuales Dante ha asumido una posición de importancia en la cultura afroamericana, especialmente en la cultura literaria”, y afirma lo siguiente:

No encontré ningún *reader of colour* que haya respondido al extraordinario pasaje del *Paraíso* 19 – de hecho, encontré sorprendentemente pocos lectores, punto final – en el que Dante cuestiona la doctrina cristiana por negar a los no cristianos buenos y justos la entrada al Paraíso. Su primer ejemplo es un hombre nacido a orillas del río Indo [...], mientras que, con el segundo ejemplo, sugiere que un etíope bueno, aunque no sea cristiano, irá más lejos que los cristianos hipócritas (Looney, 2011, p. 239, traducción propia).

En lo que respecta a Brasil, la situación es diferente. El pasaje del *Paraíso* citado anteriormente sí encuentra respuestas. Examinamos, por ejemplo, los versos de Francisco Bonifácio de Abreu, el Barón de Vila da Barra, escritor responsable de la primera traducción integral de la *Divina Commedia* en Brasil, texto para el cual Araripe Júnior compone la introducción. El Barón de Vila da Barra traduce los versos del *Paraíso* XIX de la siguiente manera: "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). El traductor marca allí su presencia. En el texto original de Dante, el Etíope juzga a los corruptos poderosos del Norte cristiano, pero no queda completamente claro si el Etíope se salvará o no. Robert Hollander, en su comentario al *Paraíso*, afirma:

Ese verso ha sido un obstáculo para algunos lectores. La sentencia "cuando en rebaño rico y pobre eternamente / sea dividido el género humano" no significa, casi con toda certeza, como algunos han interpretado, que los etíopes se deban alejar de los impíos cristianos e ir al Paraíso. En realidad, significa que, cuando las ovejas (los "soldados del Cielo" salvados) sean separadas de las cabras (tanto los decentes etíopes no creyentes como los cristianos pecadores), esos paganos virtuosos castigarán (justamente) a sus compañeros cristianos, a quienes se les dio la llave del paraíso y los cuales eligieron ni siquiera intentar abrir sus puertas (Hollander, 2007, p. 553, traducción propia).

El Barón de Vila da Barra, a su vez, no tiene dudas: el Etíope se salvará, él "ha de antepôr-se" (Alighieri, 1888, p. 434) el día que ambos grupos se separen.

Asimismo, en lo que respecta a la cuestión de la esclavización, es importante considerar a otro escritor contemporáneo al Barón de Vila da Barra, José Pedro Xavier Pinheiro, quien tradujo íntegramente la obra maestra de Dante a finales del siglo XIX. En *Purgatorio* XX, en la versión italiana de Fulgoni de 1791, una de las más cercanas a aquella consultada por Xavier Pinheiro al momento de traducir

a Dante, encontramos los siguientes versos, en los cuales Ugo Capeto relata la historia de Carlos II de Anjou, que “veggio vender sua figlia, e patteggiarne, / come fanno i corsar de l’altre schiave” (Alighieri, 1791, p. 286). Así los tradujo 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). El sintagma “o pai suave!” es una expresión irónica incluida en el texto meta por el traductor, ausente en el texto fuente de Dante. La exclamación “ó pai suave!”, en efecto, marca la presencia del traductor, en este caso de Xavier Pinheiro en su rol de *artifex*, es decir, como mediador creativo entre el texto original dantesco y su traducción. El comentario inventado por el traductor, “ó pai suave!”, propone un distanciamiento que en el siglo XX habría sido calificado como brechtiano.

¿Dante eurocéntrico? Explica José Luís Jobim: “Quando os europeus encontraram as culturas indígenas americanas, já tinham uma série de idéias preconcebidas – não apenas sobre essas culturas, mas sobre as terras ainda inexploradas pelos navegadores – que incluíam monstros terríveis e eldorados fantásticos” (Jobim, 2006, p. 35). El Brasil de la década 1830 fue uno de los primeros lugares fuera del Norte Global donde el poema de Dante fue aprovechado desde una perspectiva anti-colonial.

Es menester destacar un punto que la mayoría de los propios estudios dantescos suelen pasar por alto, es decir, el texto de Dante es también ideológicamente subversivo y no disminuye necesariamente el “Sur Global”. No nos debe sorprender, por lo tanto, que los intelectuales y escritores brasileños, con mayor frecuencia en los años del Brasil Imperio, se hayan mostrado fascinados por la *Divina Commedia*. El poema de Dante comienza a adquirir nuevos significados, en Brasil, a partir de su recepción. Domingos José Gonçalves de Magalhães, en 1836, publica *Episodio da Infernal Commedia ou da minha Viagem ao Inferno*, y Joaquim de Sousa Andrade, Sousândrade, es autor, en la década de 1880, de la última versión de *O Guesa Errante*, obra inspirada, en parte, en Dante. Ambos resignifican a Dante,

aprovechando el potencial místico-visionario de la *Divina Commedia* en clave subversiva. Además, partiendo de premisas eurocéntricas para luego reinventarlas, ambos rearticularon principalmente los “rasgos heterodoxos” (Candido, 2004, p. 85) de la obra de Dante. El punto de llegada de nuestro análisis sobre las experiencias subversivas de reinención de la *Divina Commedia* que hemos estudiado es la actividad del cineasta Glauber Rocha, que tiene como modelo no la *Divina Commedia*, aun siendo desitalianizada, sino una *Divina Commedia* latinoamericana “de segundo grado”. Comenzamos nuestro recorrido con la literatura y finalizamos el trayecto con el cine. Nada más adecuado para un texto, la obra maestra de Dante, que Araripe Júnior calificó como “poema-visión”.

El presente volumen es financiado por la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), en el marco del Programa “Move La America” (proceso n. 88881.017508/2024-01), gracias al cual la investigadora y docente Julieta Lentino realizó una estancia de investigación en la Universidade Federal de Ceará (UFC), bajo la orientación del autor de este libro. El autor agradece también al Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por la beca de productividad concedida.

El primer capítulo fue presentado en el 16º Lusitanistentag, organizado por la Ludwig-Maximilians-Universität München, realizado en Múnich, del 15 al 19 de septiembre de 2025. En lengua portuguesa fue publicado en la revista *Tabuleiro de Letras* (v. 19, n. 2, p. 375-383, 2025). El viaje de Brasil a Alemania fue costado por la Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap), a la cual el autor agradece.

El segundo capítulo es una reelaboración de la parte del artículo *Traduções “baianas” de Dante: subversões tropicais* – escrito con Barbara Costa Ribeiro y publicado en la *Revista de Italianística* (v. 49, p. 123-134, 2024) – de autoría de Yuri Brunello. En cuanto al tercer capítulo, al igual que parte de la presente introducción, fue publicado

en el volumen organizado por Yuri Brunello, *Arquétipos do Sul Global: a Divina Comédia entre o Ceará, o Nordeste e o Sul do Mundo* (São Paulo: Pimenta Cultural, 2024).

El último capítulo, finalmente, fue publicado en 2022 bajo el título *Dante “bruxo”: A Divina Commedia de Piva-Pasolini, o terreiro-Commedia de Glauber* (Signum – Revista da Abrem, v. 23, p. 46-59, 2022). Fue presentado en 2022 en la *Università degli Studi di Napoli Federico II*, con el título *Dante sciamano? Dante “pai de santo”?*, El autor agradece a Andrea Mazzucchi por la invitación y por los años de cooperación. El trabajo fue presentado también, con el título *Shaman or “pai de santo”: On Pasolini’s Dante in Brazil*, en la University of Oxford, en 2023. El autor agradece a Elena Lombardi por la invitación y la larga colaboración.

Agradecemos también al PPGLetras/UFC por los apoyos recibidos y, por último, a Jader Nogueira Santana por su ayuda en la revisión del volumen completo.

1

ARARIPE JÚNIOR Y EL DESLUMBRAMIENTO ORIENTAL

1. En enero de 1869, Araripe júnior, en el periódico *Correio Pernambucano*, respondió a una crítica que un jesuita italiano del Colégio de São Francisco Xavier, de Recife, el padre Carlo Candiani, había hecho, en el mismo periódico, a *Contos Brasileiros*, una recopilación de textos narrativos escritos por Araripe, "ainda estudante, em Recife" (Montenegro, 1974, p. 15). *Contos Brasileiros* fue publicado en 1868 bajo el pseudónimo Oscar Jagoanharo. Las acusaciones de Candiani (Araripe Júnior, 1970, p. 187-188) son de "escarnecer os milagres", de ser "sem-fé", de divulgar "inépcias voltairianas" y de ser osiánico "até no nome".

Araripe que, cinco años más tarde, publicaría la conferencia anticlerical *O papado* (Araripe Júnior, 1874), le responde a Candiani, se autodefine provocativamente como "ossiânico" y critica de forma mordaz (Vieira, 2025, p. 476) la traducción que el jesuita le había hecho de versos italianos al portugués, *Ensaio de tradução de poesias italianas na língua dos brasileiros* (Candiani, 1868), publicado por la editora del *Correio Pernambucano*. Una parte considerable de dichas traducciones corresponde a la *Divina Commedia*.

La lectura del artículo de Araripe permite descubrir un dato interesante: el letrado de Fortaleza tuvo acceso, desde 1869, al texto de la *Commedia* tanto en italiano como en francés. Araripe declara que, para entender las pésimas traducciones de Candiani – así es como el escritor califica el trabajo del jesuita –, tuvo que recurrir "ao original e a uma tradução francesa de Piero A. Fiorentino" (Araripe Júnior, 1970, p. 193).

La intervención de Araripe, sin embargo, nos ofrece otro dato importante: en una reflexión sobre la *Commedia*, aparece por primera vez una primera referencia al concepto de lo apolíneo. Entre las numerosas acusaciones promovidas por Araripe contra Candiani, encontramos la crítica al uso exagerado del hipérbaton. Araripe subraya el hecho de que el traductor se considere a sí mismo "purista" (Candiani, 1868, p. 47) y afirma que su práctica no corresponde con su teoría.

El estilo que caracteriza la traducción de Dante realizada por Candiani "estriba o seu estro e veia apolínea" (Araripe Júnior, 1970, p. 194).

Posteriormente, lo "apolíneo" reaparece. Comentando la traducción de algunos versos de Alessandro Manzoni, Araripe observa irónicamente que la expresión "lampejar de manípulos" (Araripe Júnior, 1970, p. 196) se configura como "o maior apanágio" del "apolíneo furor" (Araripe Júnior, 1970, p. 196) de Candiani. Cabe destacar que lo apolíneo, al cual se refiere Araripe, tiene su origen en la idea clásica de apolíneo que, por ejemplo, lleva a Camões a utilizar el sintagma *apolíneo raio* en el canto X d'*Os Lusíadas*. Dejando de lado la ironía presente en Araripe, surge una duda: ¿Dante sería apolíneo, según el crítico de Fortaleza?

Araripe habla de "sublime e incompreensível obscuridade do poeta" (1970, p. 192), agregando, sin embargo, que "a idéia de Alighieri nada teve de desairosa" (1970, p. 190). La *Commedia*, entonces, es una "melodiosa composição" (1970, p. 192), en la medida en que un poema romántico puede ser melodioso. Araripe defiende – *contra* Candiani – una traducción fundamentada en la "justa disposição das ideias e pensamentos" (Araripe Júnior, 1970, p. 196), en la "harmonia" expresiva de los modelos con Alexandre Herculano, Almeida Garrett, Luís Augusto Rebelo da Silva y José da Silva Mendes Leal.

Pocos meses después de la publicación del artículo mencionado, el letrado cearense publica la *Carta sobre a literatura brasileira* (1869), obra que Alfredo Bosi definió como el "primeiro trabalho empenhado" (Bosi, 1978, p. 2) del escritor de Fortaleza, en el cual el autor "revela-se nacionalista romântico" (Bosi, 1978, p. 2). Coincidimos con Bosi en que Araripe, hasta finales de la década de 1860, sigue siendo un alencarino. Y Alencar, en las *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*, se refiere a Dante con las siguientes palabras:

Dante, o Homero italiano, creou a sua Francesca de Rimini, uma das imagens mais suaves e delicadas do amor puro e casto; como é sublime aquella phrase ingênuo que ella

profere depois da leitura do livro que revellou a sua mutua afeição: *Quel giorno piu non vi leggemo avante* (Alencar, 1856, p. 89).

Estamos, todavía, antes del giro positivista de Araripe, que solo tendrá lugar en la década de setenta. De hecho, una de las críticas que Araripe hace a la traducción de Candiani es la siguiente: "a primeira impressão desagradável que se me antolhou foi logo no terceiro [verso] do I canto do *Inferno*, em as expressões 'recta via', expressões estas anatômicas, que em nada parecem harmonizar-se com a melodiosa composição, tão justamente festejada do autor da *Vita nuova*" (Araripe Júnior, 1970, p. 192). En definitiva, según Araripe, Candiani es culpable por "transformar a *Divina Comédia* em uma perfeita drogaria, ou em um magnífico gabinete de consultas; o que, a meu ver, não é pequena barbaridade" (Araripe Júnior, 1970, p. 193). Es curioso que uno de los protagonistas del determinismo científico¹, en el ámbito de la crítica literaria brasileña de la segunda mitad del siglo XIX, haga este tipo de objeción.

2. Apolo aparece en otra intervención dantesca, la tercera de autoría de Araripe. Es el año 1895 y Araripe publica, en la *Revista Brasileira*, el estudio titulado *Esthetica de Poe*, un conjunto de reflexiones realizado con el objetivo de mostrar "como o sentimento da tragédia, [...] desenvolveu-se modernamente em Shakespeare, criando um mundo novo" (Araripe Júnior, 1970, p. 34), que encuentra a su más alta síntesis en escritores como Edgar Allan Poe y Henrik Ibsen.

El nombre de Ibsen no aparece por casualidad, ya que el estudio sobre la estética de Poe fue desarrollado en diversas secciones y publicado regularmente durante algunos años, a partir de 1895, en la *Revista Brasileira*, hasta ser incorporado en la monografía *Ibsen* de 1911, la cual reúne publicaciones de Araripe en distintos periódicos.

1 Araripe "teve o cientificismo por base, às vezes em repentes de exagero que beiravam a religião; que colocava a questão da experiência e da observação das leis como pressuposto da inteligência e do domínio do universo por parte do homem" (Arrigoni, 2000, p. 103).

El segundo aporte sobre Poe, publicado en la *Revista Brasileira*, tiene como objeto de análisis a Dante y se convertirá en el segundo capítulo de Ibsen, titulado *O trânsito dantesco*.

Al comparar el texto de 1869 con *O trânsito dantesco*, tenemos la impresión de que existen dos Araripe distintos. Los presupuestos que fundamentan la polémica con Candiani desaparecen. Para el joven Araripe, Dante era un gran escritor, capaz de mantener en armonía la "sublime e incompreensível obscuridade do poeta" (Araripe Júnior, 1970, p. 192) y la "airosa" idea que lo guiaba. El error de Candiani consistía en no considerar, a la hora de traducir a Dante, ese equilibrio apolíneo.

Para el Araripe maduro, en cambio, Dante es un gran escritor porque es capaz de disolver la unión entre la oscuridad y el tono "airoso". Dante ya no es apolíneo como sí lo es, por ejemplo, John Milton, cuyo satanás "é um diabo luminoso, belo, humano, senão a transformação de Apolo" (Araripe Júnior, 1970, p. 51). Detrás del demonio dantesco, en cambio, lo que encontramos son criaturas deformes: "os grandes sáurios, os monstros noturnos, os vespertílios e os Geriontes" (Araripe Júnior, 1970, p. 51).

El eje de la oscuridad y el eje "airoso", en el análisis realizado en el libro sobre *Ibsen*, generan múltiples oposiciones, como la tensión entre el día y la noche. Si Dante, en cierto modo, representa "as estátuas belas de Francesca da Rimini e de Beatriz, as reproduções de Laocoonte, em Ugolino, e de Medéia, em Pia de Siéna" (Araripe Júnior, 1970, p. 50), también concibe las sombras, "aonde havia o ranger de dentes e o desespero eterno do precito" (Araripe Júnior, 1970, p. 50). Mientras que, por un lado, en la *Divina Commedia*, se destaca "a tranqüilidade virgiliana" (Araripe Júnior, 1970, p. 50), por otro lado, resalta la "tristeza de todos os séculos condensada nessa poesia impalpável do lado noturno das cousas humanas" (Araripe Júnior, 1970, p. 50), destilada en los siguientes versos:

Quivi sospiri, pianti e alti guai
Risonavan per l'aer senza stele [sic]:
Perch'io al cominciar ne lagrimai
Diverse lingue, orribile favelle,
Parole di dolore, accenti d'ira,
Voci alte e fioche, e suon di man conelle,
Facevano un tumulto, il qual s'aggira
Sempre in quell'aria senza tempo tinta
Come la rena quando il turbo spira (Araripe Júnior,
1970, p. 49).

La última cita, en italiano (a pesar de algunos errores de transcripción), proviene de la edición *Commedia* di Dante Allighieri, organizada y comentada por Niccolò Tommaseo, y publicada en 1854, en Milán, por la editorial Rejna, la misma edición ya mencionada y utilizada por Araripe en un aporte anterior sobre Dante, de 1888. Es preciso recordar que, en 1869, Araripe declaró haber recurrido a una traducción comentada del poema de Dante al francés, realizada por Pier Angelo Fiorentino y acompañada por el texto original en italiano. Además, el propio Araripe afirmó, en 1908, haber consultado el segundo volumen de la *Enciclopedia dantesca* – entrada Omo (Scartazzini, 1899, p. 1367-1368) – de Giovanni Andrea Scartazzini. Estos elementos bibliográficos permiten concluir que el escritor de Fortaleza mantuvo, a lo largo de toda su trayectoria intelectual, un interés constante en la bibliografía dantesca, fundamentando sus reflexiones en fuentes de autoridad comprobada.

Afirmamos que una parte de las argumentaciones de Araripe, incluidas en *Esthetica de Poe* y, posteriormente, en *Ibsen*, retoman expresos razonamientos presentes en otra intervención sobre Dante: el prefacio de 1888 a la primera traducción integral en portugués de la *Divina Commedia* en verso, firmada por Francisco Bonifácio de Abreu, el Barón de Vila da Barra. *Um novo intérprete de Dante* (Araripe Júnior, 1960) es el título de dicha intervención. El crítico de Fortaleza ya no es más un romántico obsesionado con la brasilidad; ahora abraza plenamente otro paradigma, un paradigma provisto de “uma forte estrutura positivista” (Berisso, 2024, p. 68).

Araripe retoma la dicotomía entre oscuridad y el tono “airoso”, resaltando, por un lado, el “espírito primitivo” (Araripe Júnior, 1960, p. 6) romano y clásico (la “poesia helênica”) (Araripe Júnior, 1960, p. 6), todavía presente en la península italiana de la Edad Media y, por otro lado, destacando la ignorancia y barbarie (las “superfetações imundas”) (Araripe Júnior, 1960, p. 6). El primer polo, el eje de la luz, se diferencia, sin embargo, por una particularidad: es estratificado, se desdobra a través de dos tensiones complementarias: el lirismo y el misticismo. Según Araripe, “toda a dinâmica do poema” (Araripe Júnior, 1960, p. 6) se sostiene en la pasión que siente el protagonista por Beatriz. En *Ibsen*, el “lirismo santo do amante de Beatriz e do criador da Francesca” (Araripe Júnior, 1970, p. 77) será calificado como el primero de los trazos expresivos típicos de la *Commedia*. El segundo trazo expresivo, que aún vibra en el ámbito del eje de la luz, es la línea del entusiasmo del tradicionalismo italiano, reflejado en el “misticismo do teólogo que inventou o Paraíso” (Araripe Júnior, 1970, p. 77), un misticismo pitagóricamente sólido, como lo demuestra la inmersión del “triângulo da Teologia” dentro de un “nimbo de luz tirada da visão de Patmos” (Araripe Júnior, 1970, p. 50).

No obstante, existe un tercer registro, uniforme y monolítico. Esta última línea resuena en la órbita de la oscuridad, del eje de la sombra. Se trata de la tristeza “do *solvet saeculum cum favilla*” (Araripe Júnior, 1960, p. 7), es decir, “a tristeza segundo *Deus*, de que nos falam os profetas bíblicos, o sentimento profundo do *divino*” (Araripe Júnior, 1960, p. 7). Se trata del pesimismo que, de vez en cuando, ahoga el “estilo lírico, a sua correção e nitidez helênica, as suas elações pinturescas numa espécie de oceano de fumo, de sangue e cinza” (Araripe Júnior, 1960, p. 7). De esta manera, continúa Araripe:

Dante, em geral, ficou a barlavento da vida, de onde só se pode contemplar o *lado noturno* das coisas; e a sua obra é inteiramente subjetiva. [...] Com razão se tem classificado a *Divina Commedia* como um poema-visão. Se é verdade que o poeta teve idéia nitida das coisas, e que nunca perdeu a harmonia e a clareza, no que é, nesse poema,

obra única da arte, de caráter greco-romano-italiano, não é menos exato que as criações sempiternas de Francesca da Rimini, de Ugolino, de Matilde, de Beatriz, por mais esculturais e limitadas que sejam, nunca são vistas à luz meridiana (Araripe Júnior, 1960, p. 7).

Araripe concluye que el lector, viajando por el infierno, por el purgatorio y por el paraíso “sucumbe, mais de uma vez, ao pôso da visão, como o próprio autor, e quando, por fim, tem conseguido despedir-se do poema, permanece dominado por uma impressão igual à que deixariam no espírito figuras queridas iluminadas na escuridão por projeções de luz raras e sinistras” (Araripe Júnior, 1960, p. 7-8).

En resumen, la nítida demarcación de la forma adquirida por el lirismo y por el misticismo del poema, tensión apolínea hija de la tradición clásica, es objeto de una contradicción constante, de modo que “o deslumbramento causado pelo lume eterno e pela beleza de Beatriz mal destrói essa depressão mental que o poema comunica, invariavelmente, a todos que o lêem” (Araripe Júnior, 1960, p. 8). El término “deslumbramento” es clave. La elección de esta palabra por parte de Araripe merece algunas consideraciones puntuales, puesto que no la emplea de manera casual.

3. En 1888, Araripe no solo publicó *O novo intérprete de Dante*. Ese mismo año, es publicada una reseña de su autoría titulada *A terra de Emile Zola e O homem de Aluísio Azevedo*. En este trabajo, Araripe introduce la definición de “estilo tropical”, debido a la cual se encontraría en un tipo particular de “deslumbramento”, al que denomina de “obnubilação brasílica”. La “obnubilação brasílica” se inscribe dentro del determinismo positivista, el mismo determinismo en el que Araripe desarrolla su interpretación de Dante, dividido entre “triangulo da teologia” y las “superfetações imundas”, división que abarca orgánicamente una época y una civilización entre: “A Itália de Augusto desaparecera: e o império da Alemanha era uma superfetação. Pela tiara do pontífice romano a sua unidade

viria a ser o monstro de Nabucodonosor" (Araripe Júnior, 1970, p. 49).
Dante, por consiguiente,

não podendo pairar sôbre uma pátria gloriosa, mergulhou com todo o seu gênio na psicose medieval, e penetrou nas regiões do diabo e da morte, nessas regiões onde, segundo a crença, deviam penar eternamente os perdidos para [a] fé e de que o épico transcendental daria a interpretação mundana, mas genial (Araripe Júnior, 1970, p. 49).

Cabe destacar que el crítico cearense, aunque sigue las ideas de pensadores como Darwin, Comte, Spencer o Taine, se muestra como un seguidor de las teorías deterministas bastante creativo y "original", tal como observó recientemente Fred Coelho (2022). Un concepto como el de "obnubilación brasílica" trasciende el ámbito científico y adquiere un valor filosófico y estético.

Se trata del surgimiento de una categoría como la de "estilo tropical", que Araripe define como un estilo "incorrecto", desde la perspectiva de intelectuales europeos:

Incorreção do estilo brasileiro ligada à textura do espírito da *terra*! A asserção parece, à primeira vista, um dislate 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).

La incorrección producida por el "espírito da *terra*" no tiene nada de decadente. La dirección es otra, si la comparamos con aquella que toma la literatura europea de la época. De este modo, Araripe prosigue:

O estilo, nesta terra, é como o sumo da pinha, que, quando viça, lasca, deforma-se, e, pelas fendas irregulares, poreja o mel dulcíssimo, que as aves vêm beijar; ou como o ácido do ananás do Amazonas, que desespera de sabor, deixando a língua a verter sangue, picada e dolorida. É esse estilo desprezado pelos rigoristas que justamente me apraz encontrar na mocidade que agora surge no Brasil;

e se há um escritor capaz de incorporá-lo a uma literatura nascente, como é a nossa, imprimindo-lhe direção salutar, isocrônica e frutificante, êsse escritor é o autor d'O *Mulato*, em cujas páginas já encontram-se audácias dignas dos melhores, e que, nos capítulos inéditos d'O *Cortiço*, vai derramando todo o luxuriante tropicalismo desta América do Sul (Araripe Júnior, 1960, p. 70-71).

Incorrecto, en definitiva, es aquello que transgrede parámetros de naturaleza también formal, establecidos en el seno de un paradigma eurocéntrico.

4. En el prefacio de Araripe a la *Commedia*, no encontramos la obnubilación, pero sí el deslumbramiento. Si la obnubilación es "brasílica", el deslumbramiento es levantino, ya que Araripe habla de la influencia sobre la luz del "sopro caliginoso do Oriente" (Araripe Júnior, 1960, p. 8).

El artículo que puede ayudarnos a entender mejor este último concepto es el que Araripe escribe en 1904, para el Almanaque Garnier, en el cual problematiza algunas conclusiones a las que Friedrich Nietzsche llega en *El origen de la tragedia*. Araripe intenta, en pocos párrafos, una síntesis del pensamiento presente en la obra juvenil de Nietzsche. Araripe coincide con el filósofo alemán en el hecho de que el fin del teatro de Esquilo y la muerte del espíritu dionisiaco coincidieron con "o extermínio de Pã" (Araripe Júnior, 1966, p. 87), con "a *débâcle* da vida intensa" (p. 87), con la "substituição dos grandes e misteriosos instintos da espécie humana pela *razão*, pela mesquinhez da análise, pela *maieutica* socrática" (p. 87), con "a supressão do entusiasmo, como motor da existência, e do *sonho* apolíneo como regime do espírito" (p. 87). El "espírito de individuação" (p. 87), continúa Araripe, determinó el fin del "paganismo helênico representado pelo Homero da *Aquileida* ou da *Querela*, pelo Ésquilo do *Prometeu*, e por Heráclito" (p. 87).

Araripe compreende el punto de vista de Nietzsche, pero no está de acuerdo con la condena de la mayéutica socrática, de la razón que considera encarnada en la figura de Ulises:

Sem Ulisses, acaso a terra teria sido suplantada, adquirida, conquistada? Baco conquistou a Índia. A sua expansão seria suficiente para envolver a América e os novos mundos?

Se Palas não houvesse subvertido as Eumênides e criado o Areópago, o entusiasmo dionisiaco teria podido levantar, só por si, a Justiça, que acalmou a alma de Orestes?

Que seria a *cidade* depois da vitória completa de Baco sobre o universo? (Araripe Júnior, 1966, p. 88).

Araripe es un jurista, formado en Recife, y es por eso que no valora “os vapôres levantados até as nuvens por essa embriaguez” (Araripe Júnior, 1966, p. 88) de la vida “compatível com a existência filosófica de Bacon, de Newton, de Leibniz, de Kepler e Kant” (Araripe Júnior, 1966, p. 88). Una civilización no puede prescindir de los límites impuestos por la razón. La superación del teatro trágico de Esquilo fue necesaria para que las delimitaciones establecidas por la actividad racional permitieran el arraigo de un orden civilizatorio.

Ibsen es un volumen, articulado como un “longo ensaio sobre a tragedia do homem contemporâneo” (Cairo, 2012, p. 36), que se propone reconstruir la génesis y la evolución del sentimiento trágico, cuya síntesis de historicidad se encontraría en la obra de Henrik Ibsen.

Araripe define a Esquilo como “bárbaro”, y destaca lo bárbaro esquiliano que sale “das festas báquicas ou dos mistérios de Elêusis” (Araripe Júnior, 1970, p. 38), y consigue “entrar em contato com a parte obscura da natureza humana” (Araripe Júnior, 1970, p. 38). El letrado cearense observa que “há alguma coisa de plutônico no modo por que se estabelecem essas correlações entre um poeta da envergadura de Ésquilo e um povo espiritualizado e eletrizável como eram os habitantes de Atenas” (Araripe Júnior, 1970, p. 38).

No es casual que Sérgio Buarque de Holanda, al hablar de la cercanía del grotesco romántico con la *Divina Commedia* "o diabo de Dante atinge por vezes a culminância do risível" (Holanda, 1996, p. 98), haga referencia a Araripe Júnior.

Tal reconstrucción del progreso de lo trágico contempla también a Dante. Regina Zilberman, en los *Cadernos Nietzsche*, escribió que el espíritu dionisiaco "suscita a desmedida e a imersão no uno primordial" (Zilberman, 1997, p. 70). Encontramos aquí el peligro que Araripe encuentra en Baco y en el "entusiasmo dionisiaco". Es el mismo peligro que Araripe encuentra en Dante, "na sua tragédia infernal, súcuba, nada semelhante à luminosa" (Araripe Júnior, 1970, p. 48) de Esquilo. Es el peligro que Araripe identifica en un deslumbramiento oriental. El letrado de Fortaleza se refiere al Dios de la Biblia, cuando utiliza el sintagma "verbo semita":

O verbo semita penetrara fundo nos corações, e a própria tranqüilidade virgiliana não conseguira fazer amanhecer de todo na alma dêsse último padre da Igreja o dia que mais tarde ressurgiria transparente e claro no escopro de Miguel Ângelo, na ourivesaria de Cellini, nas obras de Bembo, nos contos de Boccacio, na *Jerusalém* de Tasso e na fantasia do Ariosto (Araripe Júnior, 1970, p. 50).

Araripe comprende que la *Commedia* de Dante con su "oceanos de fumo, de sangue e cinza" (Araripe Júnior, 1960, p. 7) se configura como una amenaza al orden civilizatorio tanto clásico como clasicista. El Baco que conquista la India no logra incluir "a América e os novos mundos" (Araripe Júnior, 1966, p. 88) en la dinámica de expansión eufórica, en esa primitiva – para utilizar una formulación de Raul Antelo – "globalização onto-morfológica da Antiguidade" (Antelo, 2019, p. 164), en el recorrido de victoria completa "sobre o universo" (Araripe Júnior, 1966, p. 88), porque es necesaria Palas, quien subvierte a las Euménides y crea "o Areópago" (Araripe Júnior, 1966, p. 88). Para conquistar América – y Brasil – es necesario Ulises. El Ulises de Dante, sin embargo, es "decolonial". Ulises, en la *Commedia*,

no conquista nada, naufraga y es llevado violentamente hacia el infierno, sin contar con que el Ulises de Dante “no es ningún comandante, ningún líder, ningún dux” (Lombardi, 2023, p. 131, traducción propia).

Araripe considera que Azevedo está equivocado en relación con el paradigma de Zola, así como Dante lo está en relación con el paradigma de Virgilio. En el caso de Azevedo, el motivo es la obnubilación “tropical”; en el caso de Dante, la causa es lo que podemos denominar de deslumbramiento “oriental”. La obnubilación es occidental, el deslumbramiento es levantino. La obnubilación es eufórica, el deslumbramiento es disfórico. Ambos fenómenos, sin embargo, generan incorrecciones subversivas. Si Araripe no es decolonial (y no lo es, al menos conscientemente, en términos de una posición ideológica explícita, como ha demostrado recientemente Marcelo Magalhães Leitão² (2024)), la obnubilación sí lo es. Alexandre Nodari (2008) calificó correctamente la obnubilación tropical como un proceso de “dessubjetivação”:

O *Abaporu* de Tarsila do Amaral poderia muito bem ser tomado como o retrato do obnubilado: o corpo nu, sem adornos, a cabeça – tradição, hierarquia, Razão – miúda, o sol, forte e sem produzir sombras, e os pés, em contato com a terra, de proporções gigantescas (Nodari, 2008, p. 4).

El deslumbramiento “oriental” es también una desubjetivación: por detrás de las apariencias virgilianas, en la *Commedia*, la luz del Paraíso está “desmaiada”, como Araripe escribe en el *Jornal do Comércio*, en 1906 (1970, p. 121). El deslumbramiento es disfórico, porque nada tiene de la *callida iunctura* de derivación clásica. Como escribe Araripe,

2 Marcelo Magalhães Leitão (2024, p. 156) recuerda que “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”.

o leitor, atravessando as bolgias do Inferno, percorrendo o Purgatorio, e surgindo nas esferas celestes, sucumbe mais de uma vez ao pêso da visão, como o próprio autor, e quando, por fim, tem conseguido despedir-se do poema, permanece dominado por uma impressão igual à que deixariam no espírito figuras queridas iluminadas na escuridão por projeções de luz raras e sinistras (Araripe Júnior, 1960, p. 7-8).

Este es el sueño apolíneo perturbado por las incorrecciones de la inmersión, citando nuevamente a Zilberman (1997), "no uno primordial". Salvo que, en el caso de Araripe, la primordialidad del Oriente se refiere tanto a Nietzsche como a otra experiencia "sem medida" de origen oriental: la de la "voluntad" de Schopenhauer, quien se preguntaba, en *El mundo como voluntad y representación*, "¿De dónde tomó Dante los materiales para su Infierno, sino de nuestro mundo real? Y sin embargo, pintó un infierno en toda regla." (Schopenhauer, 1859, p. 239). Sin embargo, en *el Paraíso*, llegó el momento en que se hizo necesario trascender lo representable: Dante, "cuando quiso describir el cielo con sus beatitudes, tropezó con dificultades insuperables, en razón a que nuestra tierra no suministra elementos para nada parecido" (Schopenhauer, 1859, p. 239). La voluntad genera disforias: si el hombre, argumenta Schopenhauer, "le hiciera echar una ojeada á la torre de Ugolino, hambriento, es seguro que acabaría por comprender de que naturaleza es el mejor de los mundos posibles" (Schopenhauer, 1859, p. 239).

2

TRADUCTORES, SUBVERSORES:

UNA *DIVINA COMMEDIA*
SOTEROPOLITANA

1. En un principio, la cultura letrada de Bahía no reconocía necesariamente la presencia de Dante entre los grandes autores de la tradición europea. Esto puede observarse específicamente al examinar el imaginario de la intelectualidad bahiana a través de sus textos, en especial aquellos producidos en el período comprendido entre el Barroco y el Arcadismo brasileños. Esta ausencia se evidencia, por ejemplo, en el comentario de Manuel Botelho de Oliveira en la dedicatoria de su *Música do Parnasso* de 1705, así como en la clase inaugural de la Academia Brasílica dos Esquecidos, dictada por Sebastião da Rocha Pita en 1724.

Manuel Botelho de Oliveira declara en la dedicatoria de *Música do Parnasso*:

Transformou-se Itália em uma nova Grécia, e assim, ou se passaram outra vez de Grécia, ou de novo renasceram as musas em Itália, fazendo-se tão conaturais a seus engenhos, como entre outros o foram no do famoso Virgílio e elegante Ovídio, os quais, vulgarizada depois, ou corrupta a língua latina, na mesma Itália se reproduziram no grande Tasso e delicioso Marino (Botelho de Oliveira, 2005, p. 6).

Cabe destacar que el nombre de Dante Alighieri no figura entre aquellos autores ingeniosos de Italia mencionados por Botelho de Oliveira. En cuanto a la clase inaugural de la Academia Brasílica dos Esquecidos, en Bahía en 1724, el comentario de Sebastião da Rocha Pita menciona a los autores “mais célebres do mundo”, entre los cuales aparecen nombres como el de Virgilio, Camões y los italianos “Tasso, Petrarca e Marino” (Rocha Pita, 1969, p. 133). Nuevamente, se observa la ausencia de Dante Alighieri.

Esta ausencia del poeta florentino entre las referencias literarias bahianas hace aún más relevante el momento en que el nombre de Dante comienza a figurar como influencia significativa entre los escritores. Se vuelve tan importante que algunos de esos estudiosos bahianos se atreven a producir versiones particulares del texto

de la *Commedia*. Esa presencia dantesca en Bahía comenzaría a manifestarse a finales de la década de 1760.

Como explicó, entre otros, Marco Lucchesi (2013), los versos de Frei de Itaparica, que evocan el canto III del *Infierno*, revelan una fuerte conexión entre las citas de autores bahianos y la presencia intelectual de Dante, aunque, en un principio, el uso del texto dantesco aparezca de forma dispersa y fragmentada (Lucchesi, 2013, p. 100). Gradualmente, la presencia de Dante en Bahía no se traduce en una influencia cultural europeizante sobre los poetas locales, pero sí termina revelando a Dante como un autor que permite a los brasileños una apropiación original de su obra, ya que la *Commedia*, a través de su traducción, se convierte en objeto de un proceso de distanciamiento extranjerizante. Schleiermacher observaba que, a veces,

el traductor se esfuerza por suplir con su trabajo la carencia de conocimiento, por parte del lector, de la lengua original. La misma imagen, la misma impresión que él obtuvo de la obra, mediante su conocimiento de la lengua original, intenta transmitirlos a sus lectores, y pretende, por lo tanto, al hacer esto, acercarlos a su propio lugar, que, en realidad, no les es propio (1996, p. 137).

La extranjerización, lograda por algunos escritores y traductores bahianos, empieza con la desitalianización de Dante, determinada por una peculiar rearticulación en el contexto brasileño de la obra maestra dantesca: la inclusión de la *Divina Commedia* dentro de cuestiones de crítica ideológica-política, dentro de pautas de emancipación relacionadas con los conflictos y con las contradicciones propias de la sociedad colonial brasileña.

La inmersión de varios traductores brasileños, especialmente aquellos que pertenecen al contexto bahiano, en la cuestión africana y en el dominio esclavista en Brasil puede observarse a partir de ciertos recortes de las traducciones de la *Commedia*. Intensificándose esta presencia dantesca dentro de la cultura brasileña, y ampliándose más allá de los fragmentos dispersos entre textos de poemas,

una primera traducción de algunos cantos completos de la *Commedia* al portugués comienza a circular con la versión de alguien que no era bahiano, el italiano Luiz Vicente de Simoni, en el siglo XIX, con el *Ramalhete poético do parnaso italiano*.

La organización de esta obra, en el año 1843, es un homenaje al monarca D. Pedro II, cuando D. Pedro II desposa a la italiana Teresa Cristina de Bourbon-Duas Sicílias. Como celebración de la boda, el médico italiano Luiz Vicente de Simoni – que había ingresado en la corte de los Bragança – une, a través de su traducción, las culturas brasileña e italiana, celebrando también la unión entre la monarquía brasileña y la monarquía italiana. Considérense los siguientes versos: “Da bella Italia o mimo / Mais bello e primoroso, / Suavizando a vida / De PEDRO amante e esposo, / Vai levar a Doçura Do Throno até á altura” (De Simoni, 1843, p. 13). O también: “Oh qual do grão consorcio / Sahir vai alta prole! / Qual serie de virtudes! / O Mundo se console; / Já póde quem as preza / Saudar PEDRO e THEREZA” (De Simoni, 1843, p. 13).

En el prefacio, también poderemos leer que “a noticia do fausto consorcio do Monarcha Brasileiro com uma Princeza da Italia, veio avivar-nos essa idéia e esse desejo, de tal maneira, que não podemos resistir á presença de uma oportunidade mui bella, que se nos antolhou, cheia de faustos e lisongeiros presagios” (De Simoni, 1843, p. IV).

Esta primera traducción de la *Commedia* está, por lo tanto, todavía impregnada de un contexto político monárquico. Pedro Falleiros Heise, en su tesis de maestría, define oportunamente a De Simoni como un monárquico “moderado” (Heise, 2007, p. 20). Maria Cecilia Casini, recientemente y de manera eficaz, contextualizó el papel del *Ramalhete*, y señaló que se trata de una legitimación “do cânone literário italiano no Brasil, encabeçado por Dante” (Casini, 2024, p. 18) debida al imperador Dom Pedro II, quien dio su aval al *Ramalhete*.

2. Junto a esa tradición existe otra paralela: la tradición de la tropicalización subversiva de Dante. Años antes de 1843, algunos intelectuales brasileños, protagonistas del primer Romanticismo, ya habían presentado al público brasileño una imagen de Dante desde una perspectiva diferente. Gonçalves de Magalhães, en 1836, había publicado *Episódio da Infernal Comédia ou Da Minha Viagem ao Inferno*, sátira de Brasil contemporáneo a él. Al año siguiente, a su vez, João Manuel Pereira da Silva define a Dante como un “altivo republicano” (1837, p. 158).

Es a partir de la circulación de estos textos que empezarán a surgir, por el territorio brasileño, las traducciones de la *Commedia* ideológicamente orientadas de manera distinta a la de Vicente de Simoni.

Es preciso resaltar que las traducciones dantescas de Vicente de Simoni no se configuraron como modelos para la mayoría de los traductores brasileños de Dante. Si Machado de Assis utilizó, como texto de partida para la traducción del canto XXV del *Infierno* que publicó en 1874, la edición Firmin Didot de la *Commedia* (Massa, 2015), existen varios indicios de que tampoco José Pedro Xavier Pinheiro y Francisco Bonifácio de Abreu (el Barón de Vila da Barra) tomaron como referencia la traducción de Vicente de Simoni al momento de traducir a Dante. Podemos citar dos indicios.

El primero es que Vicente de Simoni, en su versión del canto I del *Infierno*, tradujo el verso “Poi ch’ebbi riposato il corpo lasso” (De Simoni, 1843, p. 4) de la siguiente manera: “tendo já descansado o corpo lasso” (De Simoni, 1843, p. 5). El Barón de Vila da Barra tradujo el verso, en portugués, con las siguientes palabras: “Após breve repouso aos lassos membros” (Alighieri, 1888, p. 4). El adjetivo “breve” sugiere que, para traducir ese verso, el Barón de Vila da Barra consultó una edición italiana diferente de aquella utilizada y publicada por Vicente de Simoni. Bonifácio de Abreu puede haber consultado una edición con esta otra versión: “Poi ch’ei posato un poco il corpo lasso”, en la que aparece el adverbio “poco”, como en la edición

Bodoni (Alighieri, 1796, p. 16). El sintagma “breve repouso”, utilizado por el Barón de Vila da Barra, se justifica mejor como traducción de “posato un poco” que de la expresión “Poi ch’ebbi riposato il corpo lasso”, en la que el adverbio está ausente.

Veamos el segundo indicio: Vicente de Simoni, en su versión del canto XXXIII del *Infierno*, tradujo el verso “E tre di li chiamái poi che fur morti” (De Simoni, 1843, p. 40) de la siguiente manera: “Tres dias os chamei quando expirados” (De Simoni, 1843, p. 41). Xavier Pinheiro, por su parte, escribió: “Dois dias, os seus nomes repetindo” (Alighieri, 1907a, p. 379). En este caso, es evidente que Xavier Pinheiro no consultó el texto en italiano que acompaña la traducción de Vicente de Simoni. El texto de partida utilizado por Xavier Pinheiro debió de ser una edición derivada de la edición Lombardi, si no la propia edición Lombardi, publicada por el tipógrafo Fulgoni, en la cual es posible leer: “e due dì gli chiamai, poi che fur morti” (Alighieri, 1791a, p. 466).

Además, ¿es relevante el hecho de que los dos traductores hayan nacido en Bahía? Se puede formular, todavía, una hipótesis. Es posible inferir que ambos, siendo bahianos, imprimen al poema, aunque no de manera excesivamente explícita, un matiz sociológico, en el cual la noción de una identidad africana y las relaciones de explotación esclavista emergen como *topoi* de la poesía dantesca en suelo brasileño. Estos *topoi* que vinculan a Dante con la cuestión de la esclavización ya habían sido profundamente explorados por los poetas románticos del Brasil de la época.

En el año 1839, Francisco de Sales Torres Homem escribe, en un periódico, un artículo importantísimo sobre Dante, cuyo título es *Estudio sobre Dante*. En ese artículo, traduce los versos “Ahi serva Italia, di dolore ostello / Nave senza nocchiero, in gran tempesta / Non donne di province, ma bordello!” (Torres Homem, 1839, p. 2) del canto VI del *Purgatorio* de la siguiente manera: “huma morada de dor, hum navio sem piloto” (Torres Homem, 1839, p. 2). Y agrega una fuerte

y subversiva domesticación, cuando traduce "*serva Italia*" (alusión dantesca a la servidumbre feudal) por "vil escrava" (Torres Homem, 1839, p. 2), haciendo, de ese modo, que su traducción se vuelva receptiva a las llagas del sistema esclavista. Es verdad que Vicente de Simoni traducirá el verso del *Paraíso* XXXI "Tu m'hai di servo tratto a libertate" (De Simoni, 1843, p. 72) como "Tu me has da escravidão á liberdade" (De Simoni, 1843, p. 73), pero el *Ramalhete* será publicado cuatro años después de la traducción de Torres Homem.

Torres Homem, al igual que Gonçalves de Magalhães, estudió en París y no en Coímbra. Fue allí donde ambos profundizaron en la lectura de Dante, cuya obra estaba de moda en aquella época. Es en el contexto del Romanticismo francés que, en un primer momento, se inserta la idea de africanidad en la *Commedia*, con la traducción de Francisco de Sales Torres Homem, antes de llegar al universo intelectual bahiano. Nos interesa, por lo tanto, percibir como ese Dante, que, a partir de ese momento, se comenta y se traduce en Brasil, marca también el inicio de una nueva vertiente interpretativa y creativa dentro de las letras brasileñas. El Dante que llega a Brasil desde París (y no de Turín, Florencia o Roma) se caracteriza por una metamorfosis estético-ideológica, una tropicalización que impide que su nombre sea el de un "cortesão". Dante es, de esta manera, reinterpretado, orientado hacia una dirección de "crítica social" y no hacia la celebración de las instituciones gubernamentales brasileñas. No es casual que Pereira da Silva, en 1837, lo defina como un "altivo republicano" (1837, p. 158).

Simoni era un médico vinculado al rey: era de esperarse que revistiera el texto dantesco con una tonalidad oficial, solemne y retórica. En cambio, los brasileños como Torres Homem y aquellos compañeros integrados al Romanticismo brasileño enfocarán en la imagen de Dante exiliado, rechazado por su propia patria, la ciudad de Florencia. Señalar la defensa de un Dante poeta civil y crítico de la sociedad, en la década de 1830, implica percibir que, en ese entonces, Dante se transformaba: se lo contemplaba no solo desde

una perspectiva estética, como maestro de la poesía italiana, sino también como un instrumento a la vez politizado y literario, una voz disonante frente al discurso hegemónico. Es decir, estamos ante a una reinterpretación subversiva del texto de Dante en suelo brasileño.

3. La preocupación del bahiano José Pedro Xavier Pinheiro con la cuestión de la esclavización puede percibirse en textos como *Epítome de la historia de Brasil desde su descubrimiento hasta 1857* (1864), cuando el autor (que traduciría versos de la *Commedia* en 1875, momento que publica la traducción del canto XXV del *Infierno* en el período *O Globo*), menciona ya desde la introducción del Epítome, una “cessação do deshumano trafego de Africanos” (Pinheiro, 1864, p. 35). Lo podemos leer en el capítulo XI de la obra:

O trafego de Africanos desapareceu, ha annos, do Brasil. Se alguma rara tentativa para renoval-o foi planeada depois d'aquella data pela cubiça mercantil, os navios brasileiros, encarregados da policia dos nossos mares, e o desvelo dos officiaes publicos, a quem cabe em terra velar na guarda da lei, immediatamente frustraram esses criminosos intentos (Pinheiro, 1864, p. 423).

Más adelante, en el mismo *Epítome de la historia de Brasil* (1864), leemos:

A extincção do trafego é uma boa acção sobre ser o cumprimento de um dever. Se actualmente os seus effeitos parecem damnosos a agricultura, instruídos pelo conhecimento dos verdadeiros interesses do paiz, os que mais vantagens colhiam d'elle ja se vao convencendo de que da lei de 4 de Setembro tem nascido fecundos beneficios. decurso do tempo cada vez os ampliarà mais (Pinheiro, 1864, p. 423).

Por su parte, Francisco Bonifácio de Abreu se unirá a Xavier Pinheiro como autor de una de las traducciones bahianas más innovadoras de la *Commedia* (según nuestra perspectiva), pero mostrará una postura políticamente más contradictoria en lo que respecta al tema de la emancipación de los esclavos. Así lo declara:

Um senhor torna livre o ventre de uma escrava e faz um liberto. Exerce um direito que tem, e exerce-o por sua livre vontade. Pelo fato de o ter exercido voluntariamente encarrega-se da educação deste liberto. O liberto e a mãe respectiva ficam-lhe gratos; e assim fica mantida a força moral do senhor, a harmonia continua na fazenda (Sesión de 18 de agosto de 1871, p. 170).

También en otros dos fragmentos, a continuación, se observa una postura ambivalente del Barón con respecto a la cuestión abolicionista: “Vamos a ver agora o reverso da medalha: O governo libertando com palavras o ventre de uma escrava, que não é sua, faz um ingênuo [...] que quer dizer que o senhor nunca teve direito a ele” (Sesión de 18 de agosto de 1871, p. 170).

Al igual que en: “Quem ler sem prevenção alguma a proposta do governo”, concluye que por un lado “ella cerca de todas as garantias e favores os ingênuos, e do outro lado afrouxa os laços da força moral dos senhores” (Sesión de 18 de agosto de 1871, p. 170). Al momento de traducir a Dante, sin embargo, el panorama cambia.

A partir de ese contexto de discusión, notamos que las publicaciones de los autores involucrados en ese debate social se sumergen en la cuestión de la esclavización en Brasil, de modo que esta adquiere un peso, a través de la traducción, que en Dante, originalmente, no se tenía. Es, por lo tanto, Bahía el lugar en que tales traductores nacen y donde se confiere a la *Commedia* el valor tropicalizado, por medio de una preocupación política y social vinculada a las problemáticas del lugar. Como cotejo, para una mejor comprensión de estas preocupaciones, citamos, a continuación, las traducciones de los autores bahiano del siglo XIX vinculadas a Dante, atestiguando, así, una presencia original de Dante desde Bahía, cuando las decisiones de traducción reflejan también aspectos del contexto social del lugar.

En 1839, con Torres Homem, ya se observa una primera interpretación brasileña de la *Commedia*, anterior a la de orientación monarquista realizada por De Simoni, en 1843, en *Ramalhete*. Posteriormente, encontramos otras experiencias literarias con los traductores ya citados – Xavier Pinheiro e Barón de Vila da Barra –, ambos bahianos, cuyas traducciones destacarán diversos tópicos, entre los cuales el que aquí estamos considerando, el de la esclavización, concebida como un concepto fundamental de recreación en la *Commedia*.

El tema de la esclavización, recuperado lingüísticamente en las traducciones, no es propiamente dantesco. Es precisamente a través de su traducción que este motivo logra ganar presencia en la *Commedia*, aunque alguna que otra mención de "servilidade" – que, sin embargo, expresa una relación de poder feudal y no esclavista – pueda extraerse de la propia *Commedia* en su idioma original.

A modo de comparación, en *Purgatorio XX*, encontramos: "L'altro, che già uscì, preso di nave, / veggio vender sua figlia, e patteggiarne, / come fanno i corsar de l'altre schiave" (Alighieri, 1791b, p. 286). En la traducción de José Pedro Xavier Pinheiro, aún en circulación en la actualidad, se lee: "Outro, que preso sai da própria nave, / vejo a filha vender, como fizera / aos escravos pirata: ó pae suave!" (Alighieri, 1907b, p. 199). El término *schiave*, presente en el original italiano, es retomado por Pinheiro exactamente como "escravos". Este paralelo, hasta aquí, es posible gracias al propio texto de partida, mediante la reiteración del término equivalente: *schiave*, esclavos. Cabe agregar, además, que la exclamación sarcástica: "ó pai suave!" es una invención de Xavier Pinheiro, ausente en el texto original dantesco.

Al mismo tiempo, este simple gesto de traducción se intensifica dentro de las letras nacionales ya que, a partir de aquí, la idea de esclavitud y de poesía dantesca se funden y se convierten en una especie de lema del Romanticismo brasileño, adoptado, incluso,

por los propios poetas románticos, como es el caso de Castro Alves, otro autor bahiano, al hacer una célebre referencia a Dante en su retrato del tráfico negrero, por medio del sintagma "sonho dantesco" (Alves, 1921, p. 95), en su poema *O navio negreiro*, de 1870, junto con otras referencias a un contexto infernal.

Otros ejemplos pueden tomarse aún de Xavier Pinheiro y del Barón de Vila da Barra, ejemplos que articulan la elección de una tradición con el contexto social en el que los bahianos están incluidos. En el caso de *Purgatorio* XV, versos 64-66, se lee en el posible original (la edición de Lombardi) lo siguiente: "Ed egli a me: Perocchè tu rificchi / la mente pure alle cose terrene, / di vera luce tenebre dispicchi" (1791b, p. 212), que hace referencia a un juego entre luces y tinieblas. El mismo pasaje, en la traducción de Xavier Pinheiro, se presenta de forma bastante coincidente con la elección de Dante: "'Teu espírito' – replica – 'na rudeza / Das cousas terreas stando immersido, / Vê trevas onde a luz tem mais clareza'" (Alighieri, 1907b, p. 153).

Sin embargo, a pesar de la coincidencia entre el original y la versión en portugués, cuando la elección de Pinheiro se coloca junto a la traducción del Barón de Vila da Barra, se intensifica el carácter social de la traducción bahiana. Es decir, el concepto del Barón de Vila da Barra aborda la discusión sobre las tinieblas como algo vinculado a la esclavitud: "Replicou elle: – Por ter presa a alma / A terrestre conceito escravizada / Colhes só trevas do mais claro lume" (Alighieri, 1888, p. 245).

En *Purgatorio* XXX, versos 40-42 (edición Lombardi), encontramos: "Tosto che nella vista mi percosse / l'alta virtù, che già m'avea trafitto / prima ch'io fuor di puerizia fosse" (Alighieri, 1791b, p. 450). A partir de aquí, la idea de volverse "trafitto" – fijado, paralizado y, al mismo tiempo atravesado – es transformada por los traductores en una noción de subyugación. En la versión de Xavier Pinheiro leemos: "Quando essa alta influêcia em mim descende, / que desde o alvor primeiro da existência / da alma as potências me avassala e rende"

(Alighieri, 1907b, p. 308), donde se destaca el término *avassalar*; mientras que en la traducción de Vila da Barra, adquiere relevancia el propio término *escravo*: “Logo dei fe, que as vistas me ferira / o alto influxo, do qual já fôra escravo, / antes que a puericia ultrapassasse” (Alighieri, 1888, p. 321).

En *Purgatorio* VI, la imagen de “*serva Italia*” se destaca por su asociación recurrente con la esclavitud en letras brasileñas. Ya observamos que Torres Homem, en 1839, traduce “*serva*” como “*escrava*”; del mismo modo, en su traducción de *Paraíso* XXXIII, Vicente de Simoni, traduce “*servitù*” como “*escravidão*”. En Dante, se observa la idea de una nación servil, subordinada, pero no necesariamente esclavizada. De esta manera, en la versión del Barón de Vila da Barra, se encuentra: “Ai! albergue de dôr, Italia escrava, / Da tormenta ao furor não sem piloto, / Meretriz, sim, não de Nações senhora!” (Alighieri, 1888, p. 200).

En este sentido, en lo que respecta al *Purgatorio*, se observa que la “*serva Italia*” se transforma, una vez más, en “*escrava Itália*”. Los traductores de la *Commedia* revelan, por consiguiente, una fuerte influencia de cuestiones vinculadas a la esclavitud y a la africanidad en los textos que producen dentro del contexto bahiano.

Más adelante, pueden encontrarse otros ejemplos de las elecciones traductológicas particulares de estos autores en el canto XXXI del *Paraíso*, ya mencionado anteriormente: “Tu m’hai di servo tratto a libertate / per tutte quelle vie, per tutt’ i modi / che di ciò fare avei la potestate” (Alighieri, 1791c, p. 473). En la traducción de Xavier Pinheiro, se destaca la conservación del término “*servo*”, más cercano a la noción servil tradicional medieval: “Sendo eu servo, me deste a liberdade, / Pelos meios e vias conduzido, / De que dispunha a tua potestade” (Alighieri, 1907c, p. 323). Por su parte, en la versión del Barão da Vila da Barra, se observa: “Da escravidão me ergueste á liberdade, / Os meios e actos todos pondo em obra, / Que neste intento concorrer podião” (Alighieri, 1888, p. 494). En este último

ejemplo, “escravidão” se identifica directamente con ese término preciso, en lugar de la idea más general de servidumbre.

Finalmente, como nos recuerda Eunice Prudente (2020), los medios por los cuales alguien es transformado – específicamente, en alguien “esclavizado” – constituyen formas particulares de violencia: actos sistemáticos, estudiados y planificados para negar el ejercicio de la libertad del otro. Por lo tanto, el uso de un término asociado al universo de la esclavitud, de la esclavización y del esclavismo no ocurre, en una obra literaria, de manera inerte o ingenua, sino que de un modo u otro (más o menos intencional) refleja una elección discursiva específica que va más allá de la idea genérica del mero servilismo e instaura la cuestión de la violencia social y de la privación de la libertad también como un *topos* literario. En este sentido, el gesto de los traductores brasileños en Bahía resulta considerablemente innovador. Dicha violencia social es subrayada, a través de la escrita de los traductores, como un proceso de privación de la libertad claramente delimitado en el contexto brasileño; y, por medio de estas traducciones, el tema y la preocupación son transportados como una especie de herida latente en la *Commedia*, aunque, en verdad, dicho tema no estaba presente en el texto original.

3

ENTRE PALABRAS Y MIRADAS:

DOS SIGLOS DE REINVENCIONES
Y RUPTURAS

1. "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). Estas son las palabras con las que Glauber Rocha se refiere a la película *La edad de la tierra*.

Segunda cita: la *Divina Commedia* sería el "Carro-Chefe da Metáfora Italiana e Europeia" (Rocha, 2006, p. 274). Esta afirmación sugiere una pregunta: ¿es verdaderamente imposible considerar la *Commedia* – por el hecho de ser italiana y europea – una "missa bárbara" (Rocha, 2005)? A juzgar por diferentes textos del siglo XIX, escritos por algunos de los protagonistas del Romanticismo brasileño, la respuesta podría ser afirmativa. Es imposible pasar por alto el artículo que, en 1836, publica el escritor João Manuel Pereira, en la revista *Nitheroy*, con el título *Estudios sobre la Literatura*, en el cual Dante es incluido dentro de una perspectiva ibérica que no es ni italiana ni cristiana. ¿Cuál es su punto de vista? Una perspectiva que sitúa su centro en el 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).

2. Tres años después, la *Commedia* protagoniza un nuevo giro deseurocentrizador. Francisco Sales Torres Homem, intelectual afrodescendiente que años más tarde sería Ministro de Economía, atribuye a los versos del canto VI del *Purgatorio* – probablemente por primera vez en la hermenéutica dantesca brasileña – una connotación dirigida a la condena de la injusticia y de la desigualdad "racial", geográfica, y de clase: "*Ahi serva Italia, di dolore ostello / Nave senza nocchiero, in gran tempesta / Non donna di province, ma bordello!*" (Torres Homem, 1839, p. 2). El autor traduce estos versos de la siguiente manera: Italia, "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). En Dante, la palabra *serva* remite al feudalismo, modo de producción aún vigente en la Europa de su tiempo. En cambio, la esclavitud mencionada por Torres Homem (1839), se refiere al Brasil de su época. La *Commedia* se presenta, por lo tanto, como un texto que aborda cuestiones capaces de poner en jaque el eurocentrismo.

En el siglo XIX, el último gran giro deseurocentrizador en relación con Dante en el ámbito de la literatura brasileña, tendrá como protagonista a Sousândrade, autor de una perturbadora y poderosa lectura de la *Commedia*, formulada desde una perspectiva indígena y "anticapitalista", en su obra maestra *O Guesa*, en el transcurso de la cual el 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).

Guesa, indígena – por eso, apodado *Inca* –, huye de otros indígenas, los jeques, sacerdotes que quieren sacrificarlo. Entonces, "há de subir" desde el mundo amazónico hacia el norte de América, hasta el Nueva York del capitalismo en plena expansión global. Manhattan adquiere un aspecto infernal, y allí Guesa escucha una voz, cuyo mensaje tiene un contenido similar al de la placa que se encuentra en el infierno de Dante: "*Ogni sp'ranza laciare / Che entrate*". Guesa no es acompañado por Virgilio; el lugar de Virgilio es tomado por una secuencia de exclamaciones, lanzadas por dos voces diferentes: "A Voz", que le indica en tercera persona el camino a Guesa, y otra voz que, en lengua italiana, anuncia la inutilidad de cualquier esperanza.

Luiza Lobo (2020) formula una hipótesis interesante acerca del contacto de Sousândrade, que vivió por varios años en los Estados Unidos, con las ideas de Swedenborg: ellas, “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), de modo 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 explica Andrea Mazzucchi (2024), la fusión entre la cosmología de Dante y la fuerza visionaria del sueco Emanuel Swedenborg se realiza, en el plano del discurso literario, por primera vez, en el *Libro místico* de Honoré de Balzac. No podemos dejar de destacar que un personaje de *La comedia humana* de Balzac, Ferraguz, es mencionado en el poema de Sousândrade, en el verso 696 del segundo canto: “ô, ô, ô, Ferraguz! (Risadas)” (Sousândrade, 2012, p. 93). Con *O Guesa*, esta síntesis se consolida, dando lugar, en términos literarios, a una nueva fusión: el esoterismo de Swedenborg, la cosmología de Dante y – como novedad – la cosmología amerindia.

Cabe destacar que no hay nada de folclórico ni de estereotipado en la manera como Sousândrade representa las culturas indígenas. Como afirma Marília Librandi-Rocha:

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 (2022) observó, en relación con los versos de Sousândrade citados anteriormente, 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), em su tesis de doctorado, elaboró importantes reflexiones sobre el último verso citado: "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 hecho, "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). No es casual que, en la evocación del universo de Vanderbilt-North realizada por Sousândrade, se mencione a un "Dânteo *trombeteiro*" (Sousândrade, 2012, p. 380), referencia a uno de los diablos del infierno de Dante, que "trompa fazia do trazeiro" (Alighieri, 1907a, p. 241). La polarización norte/sur, sin embargo, adquiere en los versos de *Guesa* un sentido que trasciende los confines de los Estados Unidos, un sentido místico y mesiánico:

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 cupidez do norte é expressa pela menção a Cornelius Vanderbilt, magnata das ferrovias ligado a negócios ilegais e corrupção (Carneiro, 2016, p. 149).

3. En el siglo XX, por su parte, será João Guimarães Rosa, uno de los más ilustres escritores brasileños, quien seguirá el camino de la deseurocentrización. Insistimos en este último aspecto porque estudiar la literatura del Sur Global implica también buscar “novos horizontes em detrimento de uma imagem do todo” (Durão, 2018, p. 83), ya que la hegemonía cultural europea fue durante siglos - y continúa siendo - una síntesis totalizadora. Esto se debe a que “o Sul Global, embora possa existir em alguns lugares, não é um lugar. Não é uma designação geográfica, mas ontológica” (López; Quintana-Vallejo, 2024, p. xiii, traducción propia).

Precisamos, sin embargo, antes de llegar a Rosa, citar otro nombre de suma relevancia en la literatura del siglo XX: Pier Paolo Pasolini. El fragmento fue extraído de *Ragazzi di vita*, novela publicada por Pasolini en 1955:

Il Lenzetta se n'era andato di casa per paura del fratello più grosso: e non c'aveva mica torto d'averla, perché ne aveva combinato una che a pensarci non ci si capacitava nemmeno lui e si sarebbe sputato in un occhio. Mica s'era comportato male, secondo lui, in senso morale... Sì! Morale! (Pasolini, 1998, p. 631).

Estamos ante um caso de discurso indirecto libre. La última exclamación (“Sì! Morale!”) se configura como una convergencia entre el punto de vista de un determinado personaje, Lenzetta, y la perspectiva del discurso del narrador. ¿Son palabras de Lenzetta? ¿De Pasolini? ¿De los dos?

Se pueden encontrar casos similares en otros textos de la prosa pasoliniana. La primera edición italiana, publicada en 1959, de la novela *Una vida violenta* presentaba el siguiente enunciado: “A lui quello che gli interessava era filare il maestro: per quello era lì, e s'era dato tanto da fare con Lello” (Pasolini, 1998, p. 845), que continuaba con la interjección “che ca...!” (Pasolini, 1998, p. 1722). Este sintagma fue eliminado por Pasolini a partir de la tercera

reimpresión del libro. No obstante, representaba un claro ejemplo de discurso indirecto libre.

Pasemos ahora a un fragmento de *Grande Sertão: veredas*. Estamos en el punto álgido de la narración, con los hechos ocurriendo a un ritmo cada vez más acelerado. El narrador, Riobaldo, que es también uno de los personajes de la historia, participa de una incursión épica por el Sertón. Al referirse a los conflictos en curso entre su grupo de jagunzos y otro grupo fuera de la ley, Rosa (2019, p. 65) escribe: "Atravessaram por nós, sem a gente perceber, como a noite atravessa o dia, da manhã à tarde, seu pretume dela escondido no brancor do dia, se presume. Quando podemos saber, a distância deles já era impossível. Nós estávamos pegando o ar. Duro de desanimável, hem?" ¿Quién pronuncia esa exclamación? ¿Riobaldo? ¿Los jagunzos? Podría tratarse del narrador, de los jagunzos, o de ambos. El desenlace es indecible y la indecibilidad, según Silviano Santiago, es "o forte da forma de narratividade expressa no *Grande Sertão: veredas*" (Santiago, 2017, p. 39).

Se trata, en efecto, de un caso de discurso indirecto libre, articulado a partir de una particularidad: la declinación coral. No es raro encontrar otros casos de este recurso en *Grande Sertão: veredas*. En un episodio anterior, Diadorim es proclamado líder de los jagunzos, pero Riobaldo se opone: "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).

También en este caso, el lector puede preguntarse si la exclamación "Ah" proviene de la boca de Riobaldo. En ambos ejemplos, nos enfrentamos al discurso indirecto libre, que constituye una experiencia marcada por la indecibilidad, experiencia que remite a fenómenos similares "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).

Cabe destacar que Pasolini, en un artículo de 1965, publica un aporte teórico titulado *Intervento sul discorso libero indiretto*, en el que establece una clara distinción entre el discurso indirecto libre estrictamente *gramatical* y una concepción más amplia del mismo. En una polémica con el libro de Giulio Herzeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, publicado en Italia en 1963, Pasolini defiende una idea ampliada de discurso indirecto libre, que incluye la cultura y la sociedad dentro de su propio perímetro. Comentando las reflexiones de Herzeg, relativas a algunos versos de *Don Giovanni* de Mozart ("Notte e giorno *faticar* / per chi nulla sa gradir / piova o vento *soppor-tar*") (Pasolini, 1999a, p. 1345), Pasolini aclara que "*faticar*" y "*soportar*" no son simplemente infinitivos históricos o de narración, sino que:

Ad ascoltarlo bene, c'è nel suono di tale categoria infinitivale un senso tutto speciale di normatività: speciale in quanto presuppone non un destinatario, ma un coro di destinatari: una coralità, insomma, d'ascolto e di riconoscimento delle esperienze da cui è nata la deduzione della norma. Anzi, la coralità è tale da assumere la massima rilevanza, a scapito dell'esperienza testimoniata. Cioè: l'esperienza che detta le norme è significativa solo in quanto è corale, condivisa da un'intera categoria di persone (stava già per sfuggirmi l'espressione «da una classe sociale») (Pasolini, 1999a, p. 1346).

El discurso indirecto libre permite que Riobaldo, en *Grande Sertão*, heredero de haciendas en el momento de la enunciación, entrelace su voz con la de otro grupo social: la fracción de clase a la que el narrador, en el tiempo del enunciado, pertenecía, a pesar de trabajar como jagunzo. Las tramas del texto, en resumen, se abren a la coralidad, validando así la dimensión épica de la obra maestra de Rosa.

Encontramos, sin embargo, en el texto de Pasolini y en su polémica con Herczeg, otro elemento digno de atención. Herczeg señala a Ariosto como “il primo rappresentante moderno del nostro costruito; e precedendo di un secolo e mezzo La Fontaine, ritenuto fino allora, anche dal Learch, dal Bally, dallo Spitzer ed altri il moderno precursore dell’indiretto libero” (Herczeg, 1963, p. 238). Pasolini no coincide: el verdadero precursor moderno del discurso indirecto libre es Dante. El discursos indirecto libre, afirma Pasolini, “In Dante c’è già” (Pasolini, 1999a, p. 1351), y continua:

tutto il linguaggio usato da Dante nel narrare i fatti di Paolo e Francesca, anche fuori dal discorso diretto tra virgolette, è preso dai fumetti dell’epoca (spero che Contini non si offenda per la disinvoltura dell’analogia): è chiaro che ai nostri orecchi esso suona livellato, semanticamente, ma la ricostruzione continiana non lascia dubbi: Dante si è valso di materiali linguistici propri di una società, di una élite: gergali. Che certamente egli stesso non usava, né nella sua cerchia sociale, né in quanto poeta. L’uso è dunque mimetico, e se non si tratta di una vera e propria mimesis vissuta grammaticalmente, è certamente una sorta di emblematico Libero Indiretto, di cui c’è la condizione stilistica, non quella grammaticale poi divenuta comune: esso è piuttosto lessicale, e sacrifica l’espressività tipica del Libero Indiretto all’espressività derivante dall’omologazione nel tessuto linguistico di chi narra col tessuto linguistico dei personaggi: non come un mezzo tecnico abnorme, ma come uno dei tanti naturali mezzi espressivi (Pasolini, 1999a, p. 1351-1352).

Pasolini realiza estas afirmaciones en 1965, y las retoma y profundiza posteriormente en el artículo *La volontà di Dante a essere poeta* (Pasolini, 1999a), dedicado íntegramente a reflexiones sobre el poeta florentino. El tema del discurso indirecto libre constituye el telón de fondo sobre el cual se modela la interpretación pasoliniana de Dante:

Nell’atto stesso in cui è nata in Dante la volontà a usare per la Commedia la lingua della borghesia comunale

fiorentina, è nata anche la volontà di capire i vari sublinguaggi da cui essa è formata: gerghi, linguaggi specialistici, particolarismi di élite, apporti e citazioni di lingue estere ecc. ecc. L'allargamento linguistico di Dante, dovuto allo spostamento del suo punto di vista in alto – l'universalismo teologico medioevale – non è solo un allargamento dell'orizzonte lessicale e espressivo: ma, insieme, anche sociale (Pasolini, 1999a, p. 1376).

Y continúa en los siguientes términos:

Ogni volta che c'è la presenza o la possibilità, in un'opera, del Discorso Libero Indiretto, ciò significa che, ivi, si ha almeno una vaga, possibile "coscienza sociologica", se è inconcepibile rivivere un discorso altrui, linguisticamente, senza averne oggettivato, oltre che la psicologia, anche la particolare condizione sociale: quella che produce le diversità linguistiche. Ora in Dante c'è la presenza, potenziale, del Discorso Libero Indiretto: e non solo potenziale, se si accipisce l'uso del Libero Indiretto, in modo non strettamente grammaticale (Pasolini, 1999a, p. 1376).

Asimismo, en la comunicación presentada por Pasolini en Pesaro, en 1965, durante el primer encuentro sobre el nuevo cine, titulado *Il "cinema di poesia"*, el escritor italiano sitúa precisamente al discurso indirecto libre como fundamento del cine de poesía. No solo eso: en su texto, cita nuevamente a Dante, reafirmando que los casos de discurso indirecto libre han estado siempre presentes en la literatura:

Casi di discorso libero indiretto si son sempre avuti, in letteratura. Un discorso libero indiretto potenziale e emblematico c'è anche in Dante, quando usa, per ragioni mimetiche, delle parole di cui è inimmaginabile ch'egli fosse utente, e che appartengono alla cerchia sociale dei suoi personaggi: espressioni di linguaggio cortese, da romanzo a fumetti dell'epoca, per Paolo e Francesca, le «parolacce» per il Lazaronitum comunale ecc (Pasolini, 1999a, p. 1473).

Poco después, agrega: “che tuttavia anche al cinema sia possibile un discorso libero indiretto è certo: chiamiamola ‘soggettiva libera indiretta’ questa operazione” (Pasolini, 1999a, p. 1475).

4. La argumentación que Pasolini desarrolla en el texto de Pesaro eleva las premisas para un posterior núcleo teórico. Se ha visto cómo el discurso indirecto realiza una disolución de los medios de la representación dominante: planos diferentes se superponen metamórficamente y las jerarquías entre narrador y personaje se desvanecen.

En suma, las relaciones de fuerza entre estilo alto y estilo bajo acaban deconstruidas. Se trata de una profunda subversión del lenguaje. Citando a Erich Auerbach, en su texto de 1957, *La confusione degli stili*, Pasolini ya hablaba de un realismo “creaturale” (Pasolini, 1999a, p. 1088), es decir, un realismo que describe teleológicamente “l’insieme concreto e materiale dei fenomeni” (Pasolini, 1999a, p. 1088).

A pesar de ello, para Pasolini, representar no es suficiente. Después de haber conocido en profundidad el cine – y de haberlo practicado como director –, 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 comprende, en efecto, que es posible trascender con mayor fuerza y originalidad no solo los modelos literarios dominantes, sino también a la propia Literatura. Lo que, traducido en términos semióticos, implica desplazar la atención del signo hacia el referente extratextual. Coincidimos con Roan Costa Cordeiro cuando afirma 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 eso, entonces, cobra fuerza en los textos pasolinianos de finales de los años sesenta e inicios de los setenta el nombre de Charles Sanders Pierce. A continuación compartimos un fragmento de *Empirismo eretico*:

Ma perché non fare ancora un passo avanti verso la totale culturalizzazione della realtà fisica e umana, e prendere in esame dei fenomeni segnici ben più imprecisi, come quelli appunto della realtà fisica e umana nella sua totalità, ossia i «sinsegni» (secondo la terminologia del Peirce)? (Pasolini, 1999a, p. 1617-1618).

Las relaciones entre Pasolini y Peirce parecieron claras a Gilles Deleuze (2005), Umberto Eco (1977) y Paolo Fabbri (1997) ya desde los años ochenta y noventa del siglo pasado. No podemos, sin embargo, olvidar que, en Brasil, en aquellos mismos años, la relación entre Pasolini y Peirce parecía evidente y particularmente fructífera para Michel Lahud, docente de la Unicamp y autor de uno de los libros más fascinantes sobre el vínculo entre Pasolini y el lenguaje, cuyo título es *A vida clara*:

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 extrae esta última cita de un trabajo de finalización de curso de Stefania Parigi (1983), quien poco después se convirtió en docente de la Universidad de Roma III. De hecho, Pasolini, en una entrevista para la revista *Cinema e Film*, en 1967, declaró: “Questo cinema in natura che è la realtà, è in effetti un linguaggio (‘È la semiologia della realtà che bisogna fare!’ – questo è lo slogan che vado gridando, tra me, da mesi)” (Pasolini, 1999a, p. 1543). “Semiologia da realidade”, sintetiza Pasolini, “semiologia do referente”, escribe Lahud, en sintonía con Deleuze (2005), Eco (1977) y Fabbri (1997).

Afirma Peirce: "un Sinsigno (la sílaba *sin* se toma para significar 'que es una única vez,' como en las palabras inglesas *single*, *simple*, o en la latina *semel*) es una cosa o evento real y verdaderamente existente que es un signo" (Peirce, 1976, p. 29). Un *sinsigno* mantiene con su referente una relación directa, muchas veces de causa y efecto. Las fotografías, por ejemplo, son *sinsignos*:

Las fotografías, especialmente las instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que, en ciertos aspectos, son exactamente iguales a los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías fueron realizadas en condiciones tales que era físicamente forzoso que correspondieran punto por punto a la naturaleza. En este aspecto, entonces, pertenecen a la segunda clase de signos, aquellos que lo son por conexión física (Peirce, 1976, p. 48).

Pasolini asocia al *sinsigno* una fuerza trascendente y mística, que bautiza con el nombre de "*Brama, e abbreviamolo in B*". (Pasolini, 1999a, p. 1615). Dicha fuerza es capaz de desarticular la *forma*, la cual está constituida "dalle generalizzazioni, dalle classificazioni, dai generi, dalle specie, da tutto ciò insomma che è generale, pubblico ecc." (Pasolini, 1999a, p. 1620). La *forma* coincide con aquello que Peirce define como un *legisigno*: "Un Legisigno es una ley que es un Signo. Esta ley es generalmente establecida por los hombres. Todo signo convencional es un legisigno" (Peirce, 1976, p. 29). El *sinsigno* remite de forma inmediata, desde un punto de vista semiótico, a una dimensión que Pasolini define como la dimensión de los "sinsegni naturali" (Pasolini, 1999, p. 1618) o de los "sinsegni viventi" (Pasolini, 1999a, p. 1620) y que Peirce, por su parte, incluye dentro de la categoría "objeto", ya sea este un "objeto inmediato" o un "objeto dinámico" (Peirce, 1976, p. 65). Citemos otro fragmento de Pasolini:

Al «sinsego», per esempio corresponde il ritratto di Monna Lisa o la ripresa diretta di un avvenimento televisivo...Magnifico! [...] Cos'erano gli occhi di Leonardo o le ottantamila paia di occhi dei tifosi di quella domenica

se non i protagonisti di un rapporto conoscitivo con quei “sinsegni naturali”? E poi tu stesso lo dici – preso da un imprevedibile impulso elegiaco: “Mentre quando, dalla luce rosata che si diffonde in cielo, deduco l’imminente sorgere del sole, rispondo già alla presenza di un segno riconoscibile per apprendimento”? È B., è B., caro Eco, che dice a se stesso, attraverso il sinsegno rosa dela luce e i tuoi occhi che guardano, che un nuovo giorno sta sorgendo (Pasolini, 1999a, p. 1618).

Raffaele de Benedictis quien, en diversas oportunidades, ha interpretado la *Commedia* a la luz de las categorías de Peirce, ofrece en su estudio *A Semiotics of Multimodality and Signification in the Divine Comedy* (2024) un ejemplo eficaz de sinsigno que el propio Dante incluye en la *Commedia*: las palabras de Beatriz en el canto XXXIII del *Purgatorio*. Nos encontramos en el Edén y Beatriz “sabe que Dante não possui uma linguagem verbal viável para narrar o que está vivenciando” (De Benedictis, 2024, p. 172, traducción propia). Dante responde al discurso de Beatriz afirmando que “no cérebro, qual cêra conservando’ / – tornei – ‘a marca do sinete impresso, / vosso verbo se irá perpetuando” (Alighieri, 1907b, p. 335).

De Benedictis aclara que “um problema ainda permanece porque as palavras de Beatrice estão além da compreensão de Dante” (De Benedictis, 2024, p. 172, traducción propia).

Cuando Dante pregunta “mas por que se sublima em tanto excesso / vossa palavra, sempre apetecida, / que, alcançá-la tentando, desfaleço?” (Alighieri, 1907b, p. 335), “as palavras de Beatrice são sons-imagens não correlacionadas no intelecto de Dante. [...] São voces (vozes), não ainda *signa* (signos). [...] Dante é ‘puro’ (Alighieri, 1907b, p. 337) y dispuesto a ‘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, énfasis propio, traducción propia).

No obstante, Lahud (1993), en su estudio, aporta algo más, al establecer una relación ausente en Deleuze (2005), Eco (1977) y Fabbri (1997): un vínculo entre la "semiología del referente" y la realidad brasileña:

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).

Y agrega:

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).

Así con esta referencia a lo bárbarico, podemos concluir clasificando oportunamente las experiencias de Dante, Rosa y Pasolini como "misas bárbaras" rezadas en la lengua: oblicua (*oratio obliqua* es, en latín, una categoría que abarca también el discurso indirecto libre), vacilante e inefable (como los signos aún no codificados), justamente bárbara, simultáneamente trascendente e inmanente, del Sur Global.

4

EL DANTE CHAMÁN DE GLAUBER ROCHA

1. 1981 es el año en el que el crítico de cine Marco Melani publica una entrevista concedida por Glauber Rocha, director e intelectual brasileño de amplia notoriedad internacional. Rocha se encuentra en Venecia, donde presenta la que será su última película, *La edad de la tierra*. En dicha entrevista, Rocha aborda diversos temas, entre los cuales se destaca su relación con la *Divina Commedia* y con Dante. Citamos a continuación un fragmento que consideramos particularmente relevante:

Dante, nella *Divina Commedia*, racconta l'inconscio collettivo del Medio Evo. Egli ha fatto il trip più profondo, il viaggio regressivo. Si perde nella selva oscura e incontra Virgilio; il poeta ancestrale. Non si tratta di un'invenzione letteraria. Virgilio si è davvero materializzato davanti ai suoi occhi e lui lo ha visto veramente. Per scrivere il suo poema Dante è entrato in uno stato di inconscio totale, è diventato 'uno spirito che tutto riceve' (Melani, 2002, p. 76).

Es posible observar que Glauber Rocha opta por una línea hermenéutica en relación con las interpretaciones dantescas que va desde Guido da Pisa – autor, en la década del 1330, de las *Expositiones et glose super Commediam Dantis* – hasta Jorge Luis Borges, autor de los *Nueve ensayos dantescos*, escritor por el cual el cineasta y crítico brasileño nunca ocultó su admiración. Nos referimos a aquellos que propusieron interpretaciones de la *Commedia*, o al menos de algunos momentos clave de la obra de Dante, desde una óptica irracional y onírica, considerando la *Commedia* como una visión ante la cual el Dante autor es testigo y escriba – aunque dicha concepción haya sido declinada por cada uno de los intérpretes según sus respectivas peculiaridades críticas.

La lectura de Rocha, en el contexto brasileño del experimentalismo “subversivo” de la investigación literaria y artística de la segunda mitad del siglo XX, no constituye un fenómeno aislado. Un nombre que puede mencionarse, en este caso, es el de Roberto Piva, poeta de São Paulo. Piva, que poseía un excelente dominio del italiano, se proclamaba un apasionado lector de Dante, así como de Pasolini,

figuras que ubicaba dentro de una categoría peculiar y provocadora: los poetas brujos.

Nos parece interesante proponer tres fragmentos extraídos de composiciones de Piva de los años noventa, que pueden comprobar fácilmente lo que afirmamos. El primer ejemplo que elegimos es parte de un manifiesto poético publicado en 1996 en la revista de vanguardia *Azouge*:

Manifesto da Poesia Xamânica & Bio-Alquímica

[...]

1. O mundo são os Lugares de Poder
2. Sacralização xamânica do cotidiano
3. Perspectivas bio-regionais
4. Selvagem & Sagrado

[...]

10. Xamã: sacerdote-poeta inspirado que em transe extático percorre o inframundo, florestas, mares, montanhas & sobe aos céus em “viagens”. Dante foi um xamã-cabalista que conheceu em sua viagem pelos 3 mundos os orixás travessos da Sombra (Piva, 1996, p. 13).

El segundo fragmento forma parte de una colección de 1997 titulada *Ciclones*:

A propósito de Pasolini
quando você encontra um garoto
perto de um chafariz
& ele se curva para água
tal qual em Caravaggio

[...]

é o momento doente
como um solfejo pagão
depois da orgia
é assim que crescem os deuses
na primavera e seu ardor melancólico
são os anos os povos os garotos videntes
que não broxaram sob as tenazes
dos cegos que perderam a Palavra (Piva, 1997, p. 101).

La letra mayúscula *P* de *Palavra* – que concluye la composición haciendo referencia a *Pa*, la primera sílaba de *Pasolini*, que encierra el verso inicial del poema – no tiene únicamente un valor trascendente, como en el simbolismo. Adquiere un sentido sexual, tal como indican los siguientes versos de *Ciclones*, referidos a Dante: “Dante / conhecia a gíria / da *Malavita* / senão / como poderia escrever / sobre *Vanni Fucci*? / Quando nossos / poetas / vão cair na vida? / Deixar de ser broxas / pra serem bruxas?” (Piva, 1997, p. 37). El término *bruxas* se opone a *broxas*, es decir, a los individuos sexualmente impotentes. Es evidente – gracias a la repercusión sintáctica y rítmica del juego paronomástico – la referencia a la dimensión de los instintos, a los deseos irracionales, a las pulsiones que exceden la esfera de la razón. Cabe destacar la inclusión, dentro del mismo campo semántico, de la vida, de la *malavita* y del chamanismo.

En resumen, los versos de Piva nos sugieren que la realidad de la vida es un espacio en el que se puede – y se debe – precipitarse (“cair na vida”). La equivalencia entre *vida* y *malavita* puede constituir, sin dudas, el uso intencional de un destacado *topos* pasoliniano. Cabe recordar que la editorial Brasiliense, en 1985, propuso una edición de *Ragazzi di vita* (en portugués, *Meninos da vida*), que no pasó desapercibida. Sin embargo, no podríamos afirmar si la aparición de *Malavita* y la mención a Vanni Fucci suponen, por parte del escritor paulista, la lectura de los dos ensayos críticos de Pasolini sobre Dante y la *Commedia*, es decir, *La volontà di Dante a essere poeta* y *La mala mimesi*, publicados en 1965 y en 1966 en *Paragone Letteratura*, y posteriormente recopilados en el volumen *Empirismo eretico*. En todo caso, resulta interesante observar cómo Pasolini, tanto en *La volontà di Dante a essere poeta* como en *La mala mimesi*, parece sostener exactamente lo opuesto a lo que sugieren los versos de Piva: la jerga de Dante depende de una dinámica de apertura hacia la sociedad y la historia, sin implicar cierres místico-herméticos.

2. Cuando *La volontà di Dante a essere poeta* es publicada en la revista, las relaciones son numerosas y, en su mayoría, hostiles.

Nos limitamos a recordar la réplica que apareció en el propio *Paragone Letteratura*, firmada por Cesare Segre, entonces redactor de la revista, a la cual Pasolini respondió elaborando una tréplica, que – incluida algunos años después en *Empirismo eretico* – recibirá el título de *La mala mimesi*.

En este último escrito, Pasolini (1999a) profundiza conceptos importantes en torno a la jerga de Dante y su relación con la sociedad y la historia. *La mala mimesi* intenta esclarecer algunas de las interpretaciones pasolinianas de la *Commedia* sostenidas en *La volontà di Dante a essere poeta* que, a juicio de Segre, son erróneas. Pasolini está convencido de que lo que hay de jergal en las palabras de Vanni Fucci se sitúa en la órbita de la racionalidad y de la lógica, y no en irracionalidad ancestral e instintiva. Como se teorizó en *La volontà di Dante a essere poeta*, la *Commedia* se articula a través de dos registros:

uno veloce, quasi inespressivamente sbrigativo, quasi brutalmente fattuale. Leggete, per esempio, con il ritmo di lettura con cui leggete normalmente un libro narrativo, l'episodio di Pia dei Tolomei: non l'avete cominciato che è già finito, forse non vi siete nemmeno accorti di averlo letto ecc. ecc. Quasi si trattasse di un brandello di "libretto d'opera", che suggerisce i sentimenti e i fatti più che dirli, con approssimazione esaltata. E poi rileggete lo stesso pezzo di Pia: nella rilettura (o nella recitazione a memoria), il ritmo è quello dell'altro registro: il ritmo lentissimo, atemporale, che si iscrive in un tempo che non è né quello della lettura né quello dei fatti, ma quello metastorico della poesia: il suo ralenti da epigrafe sublime, il suo casto e quasi mormorato do di petto senza fine (Pasolini, 1999a, p. 1380).

Luego, Pasolini agrega que

I grandi personaggi di Dante hanno la "durata" dei grandi personaggi concepiti in prosa: sono presi in una loro, sia pur sintetica, e stupendamente sintetica, evoluzione logica, seguita in movimento, dalla penetrazione psicologica, dalla pietà creaturale, e dal giudizio morale: ossia,

nell'insieme, da uno sguardo sociale, profondamente oggettivante. [...] Anche le figurette minime – rese sempre con suprema precisione poetica – non sfuggono al razionalismo prosastico di Dante. Anch'esse sono calcolate, come la topografia metafisica, la regolarità delle cantiche e dei versi, ecc. Rientrano cioè nella programmazione escatologica interna al poema (Pasolini, 1999a, p. 1381).

El caso de la figura y del papel de Vanni Fucci en la *Comédia* resulta emblemático:

Rendendo Vanni Fucci 'pretesto' per pronunciare, attraverso la sua bocca bestemmiatrice, una profezia, Dante ha insomma contaminato due lingue: quella gergale di Vanni, e quella poetica sua. La gergalità di Vanni, in tale prospettiva, si presenta come un piedistallo esistenziale a un piccolo monumento di stile (la profezia) non privo di una certa rigidezza escatologica. Ma come Dante è libero rispetto alla mimesi del sensazionale parlare vero di Vanni Fucci, così è libero rispetto alla propria escatologia. Le punte poetiche, alte, anche se non altissime – alte almeno come canone linguistico – "ch'è di torbidi nuvoli involuto" "e con tempesta impetuosa e agra", fuor escono dal testo profetico, sono momenti sovrascritti del "Dante ricordato a memoria" – sono, precisamente, dettati nel registro lento (Pasolini, 1999a, p. 1398-1399).

El fenómeno de la jerga pertenece, entonces, al polo racional e histórico de la *Divina Commedia* y no – como en Piva – al registro arcaico y trascendental, externo al tiempo y al espacio, lírico y primigenio, del poema dantesco.

3. En verdad, la distancia de Pasolini respecto a la postura crítica de Piva es menos marcada de lo que aparenta. Al final, tanto Pasolini como Piva encuentran en la *Divina Commedia* un núcleo expresivo arcaico y atemporal, meta-histórico. La diferencia consiste en la distinta concepción de dicho núcleo. Piva insiste en considerarlo un momento sustancial y único de la creatividad dantesca. El poeta italiano (1999a) interpreta el arte dantesco como un hecho

más dinámico, dialéctico. No es un discurso cuyo baricentro es constituido por una tensión arquetípica, sino una experiencia dividida en dos ejes: uno dirigido a la oscuridad; otro hacia la luz.

Estamos convencidos de que la genealogía de esta manera de concebir el discurso poético – y no solo el de Dante – debe situarse cronológicamente en los años de la formación universitaria del escritor italiano. La idea de que, en el interior de un texto literario, convivan racionalidad e irracionalidad, inconsciente e ideología, esconde una raíz que remite a la crítica figurativa de Roberto Longhi³. No podemos dejar de considerar lo que Pasolini, casi una década después de haber publicado *La volontà di Dante a essere poeta*, escribirá en una de sus conmemoraciones de Longhi, siempre que se lo interprete de forma retrospectiva. Al escribir una reseña de la recopilación de los escritos *Da Cimabue a Morandi*, de Longhi, Pasolini (1999a) reutiliza sintagmas e imágenes tomadas de *La volontà di Dante a essere poeta*. Según Pasolini, en el caso de Longhi emerge una visión de la historia del arte como una historia de las formas, cuya “evoluzione si presenta lentissima: i suoi passaggi hanno un ritmo quasi al ‘rallentatore’” (Pasolini, 1999a, p. 1980); y agrega: “ammettiamo che il proiettore potesse imprimere al susseguirsi di tali diapositive il ritmo dell’accelerazione più buffa: ecco che il senso della ‘evoluzione’ di quelle ‘forme’ apparirebbe sinteticamente, quasi in una inarrestabile consequenzialità meccanica” (Pasolini, 1999a, p. 1981).

3 Marco Antonio Bazzocchi desarrolló, en estos años, investigaciones importantísimas sobre la relación entre Pasolini y Longhi. De su monografía de 2021, en la que es posible encontrar observaciones de gran perspicacia acerca del contraste entre la oscuridad y la luz en la producción estética pasoliniana de mediados de los años sesenta, citamos el siguiente fragmento: “la poetica manierista, appena tratteggiata da Longhi in un breve saggio del 1953, e le teorie di Erich Auerbach sul concetto di figuratività in Dante, ma probabilmente anche la suggestione di alcune, rapide letture dai saggi appena tradotti di Walter Benjamin, offrono a Pasolini materiali utili per riorientare il proprio discorso autoriale, mentre dallo sfondo emerge con prepotenza il nuovo concetto di Dopostoria, una specie di improvvisa stagnazione che mette in crisi l’idea di progresso e mescola i tempi che non sono più leggibili con una logica di tipo marxiano” (Bazzocchi, 2021, p. 135-136). En consonancia con Bazzocchi, nos limitaría a poner principalmente el énfasis en el aspecto longhiano dentro de la triangulación Auerbach-Longhi-Benjamin. Nos parece importante no perder de vista el origen longhiano de la dialéctica sobre-luminosidad, que debe buscarse, sobre todo, en los análisis de Longhi sobre Masaccio.

Así, concluye Pasolini su razonamiento sobre la actividad crítica de Longhi: "davanti ai nostri occhi, passare l'*Evoluzione delle forme*, come un meraviglioso film critico, senza principio né fine, eppure perfettamente escatologico" (Pasolini, 1999a, p. 1981). El interés de Pasolini por una poesía polarizada – poesía *versus* novela – reaparece posteriormente en la tesis *Antologia della lirica pascoliana*, en la que no deja de mencionar a Masaccio (Pasolini, 1993). Se trata de un dualismo – es decir la antítesis sombra-luz –, que el escritor retomará, readaptándolo y repensándolo según el contexto, durante muchos años, en su propia poesía.

4. Es esta la encrucijada a partir de la cual se bifurcan tanto los caminos de Piva y Pasolini como los de Piva y Rocha. Al monolítico Dante "bruxo" de Piva, Rocha prefiere, en efecto, una solución más compuesta y más cercana a la expuesta en *La volontà di Dante a essere poeta* y en *La mala mimesi*. Rocha también lee en Dante un discurso escindido entre la historicidad y la trascendencia.

No sabemos si Rocha consultó alguna página de *Empirismo eretico*; pero nos parece clara una de las fuentes comunes tanto del director brasileño como del autor italiano: Erich Auerbach, especialista en Dante⁴, que defendió una lectura escatológica de la

4 Para profundizar en el tópico de la relación entre Rocha y Dante, así como en el tópico de la relación entre Rocha y Pasolini, me permito mencionar mi estudio *Dante onirico, Dante profetico: Glauber Rocha, Pasolini e la Divina Commedia*, publicado en italiano en la revista *Esperienze Letterarie*, en el que se constata lo siguiente: "l'interpretazione figurale, che Auerbach matura durante gli anni Trenta del secolo scorso, esercita un ruolo di primo piano, per almeno un lustro, nel discorso sia letterario sia critico di Pasolini. È lo stesso Pasolini ad ammettere di avere letto, subito dopo la sua pubblicazione in Italia, *Mimesis*. Nel 1957, rievocando Fellini, conosciuto in occasione della collaborazione a *Le notti di Cabiria*, Pasolini racconta di come quest'ultimo gli illustrasse la trama del film e – continua – 'io, gattino peruviano accanto al gattone siamese, ascoltavo con in tasca Auerbach'" (Brunello, 2021, p. 29). Observa-se também, no que diz respeito a Rocha, que o diretor, em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, "le parole di Merquior, nell'espone proprie riflessioni in fatto di poetica". Il contributo di Merquior, risalente al 1962, chiama in causa, oltre a Petrarca, *Mimesis* di Auerbach. Il testo di Merquior verrà raccolto due anni dopo in un volume dal titolo *Razão do poema*, in cui Auerbach – il quale appare, insieme a Lukács, come uno dei paladini della lotta all'irrazionalismo nel campo della critica letteraria – viene nuovamente citato, ma stavolta in relazione a Dante" (Brunello, 2021, p. 34).

obra maestra del poeta florentino. No es casualidad que Rocha, en la entrevista con Melani (2002), sugiera que la escena final de *La edad de la tierra* pueda ser leída como una figura auerbachiana, según un procedimiento de naturaleza teleológica:

Anch'io, come Dante, ero esiliato dalla mia patria. Ho letto molto la Divina Commedia [...] In A idade da terra ci sono Inferno, Paradiso e Purgatorio. Alla fine, quando il Cristo pescatore arriva dal mare sulla barca – come nella Corazzata Potemkin – il popolo trova il Paradiso. I personaggi della sinistra all'interno del potere, il Cristo Militare il Cristo Terrorista e anche la Musa Bionda, restano fra la sinistra e la destra, in Purgatorio. E Bramz va all'Inferno. E poi, come nel poema di Dante, ci sono l'orrore, il grottesco, il sublime... C'è anche un'influenza estetica: le sequenze sono trattate come stanze di canto epico, larghe e molto montate dall'interno, ognuna diversa dall'altra (Melani, 2002, p. 76-77).

¿Podemos hablar, entonces, de una convergencia entre Pasolini y Rocha en torno al sustrato auerbachiano? Sí, siempre y cuando se mantenga una distinción crucial: para Rocha, la historicidad no implica solo la dimensión lógica, racional, “romanesca”, sino – a diferencia de lo que sucede en los casos de Piva y Pasolini – que también abarca la esfera ancestral, los arquetipos.

Pasolini observaba, con un tono crítico respecto a los años setenta que, en épocas anteriores, en Italia:

aveva una sua storia a parte, arcaica, in cui i figli, semplicemente, come insegna l'antropologia delle vecchie culture, reincarnavano e ripetevano i padri. Oggi tutto è cambiato: quando parliamo di padri e di figli, se per padri continuiamo sempre a intendere i padri borghesi, per figli intendiamo sia i figli borghesi che i figli *proletari* (Pasolini, 1999b, p. 546-547).

Desde el punto de vista de Pasolini, las culturas arcaicas, entendidas como realidades a-históricas y depositarias de arquetipos

ancestrales, resistían en Oriente y en el Sur Global a un proceso imparable de homologación. De ahí surge la celebración, tanto en el cine como en la literatura pasoliniana, del Tercer Mundo, así como del Oriente, vistos como oasis culturales aún no contaminados por el desarrollo que condena al llamado “Primer Mundo”.

Sobre este punto, Rocha se encuentra en un conflicto abierto con Pasolini. Para Rocha, la regresión antropológica que plantea Pasolini no remite, en efecto, a arquetipos “meridionales” políticamente subalternos. La tensión arquetípica de Pasolini no se configura como un fenómeno de regresión meta-histórica, sino que se revela como un espacio de conquista, donde se reestablecen, estética y antropológicamente transfiguradas, relaciones que Pasolini construye reproduciendo una lógica de dominio. Así lo expresa Rocha (2006):

Há uma coisa interessante no cinema de Pasolini: o orientalismo. A Itália é um país de influência árabe e essa impossibilidade de Pasolini ser moderno é compensada, sublimada pela naturalidade dessa orientalidade. É por isso que ele se quer “povo”, mas é somente um desejo, porque quando realiza, ele torna-se católico. Por exemplo, em *As mil e uma noites*, Ninetto é como São Francisco de Assis com os Árabes, tornando-se então um filme jesuíta catequista. Pasolini não está interessado nem pela cultura árabe nem pela sua política, ele interessa-se pela sexualidade árabe, mas dum ponto de vista de colonizador (Rocha, 2006, p. 284).

Rocha (2006) detecta en el cine de Pasolini, principalmente en la década de los setenta, un mecanismo depredador. Mencionamos otra observación del cineasta bahiano:

Penso que o sadismo, que se tornou um mito da cultura contemporânea, sobretudo para a geração de Pasolini, é o renascimento do espírito fascista nessa geração e é também uma mais-valia sofisticada das sociedades que não têm verdadeiramente problemas de sofrimento. Sade na sua época, Sade na Bastilha, é uma coisa, mas o neo-sadismo como fetiche, como mito é o delírio da fascinação fascistizante (Rocha, 2006, p. 285).

Las películas pasolinianas de principios de la década del setenta, al menos hasta *Il Vangelo Secondo Matteo*, podían contar con un discurso marcado por el antagonismo. Sin embargo, en las producciones cinematográficas posteriores de Pasolini ya no prevalece el proceso de subversión de la cultura dominante. Rocha (2006) está convencido de que, esta vez, lo que se impone es la perversión. Si se quiere llevar adelante una instancia subversiva, es necesario “invertir verdadeiramente essa perversão por um fluxo amoroso que não exclui a homossexualidade” (Rocha, 2006, p. 286).

En obras como *Decamerón*, los *Racconti di Canterbury* y *Le mille e una notte*, la mirada pasoliniana se presenta como emancipada, libre de relaciones de poder, confundida con una inocencia antropológica, con la pureza arquetípica de sujetos excluidos de la modernización modelado por la razón instrumental. En realidad, esto no es más que una ilusión. Si se analiza con mayor detenimiento, la perspectiva pasoliniana revela, según Rocha (2006), una óptica perversa, en cuyo marco predomina un sadismo de naturaleza “colonial”. Rocha (2006) describe a Pasolini como “um homem vindo do campo, de uma Civilização arcaica, e que utiliza várias linguagens (a literatura, o cinema) para sublimar, disfarçar e, enfim, com *Salò*, atingir a sua verdadeira personalidade que não era nem Cristo nem Édipo, mas que era algo de muito misterioso, o prazer fascista” (Rocha, 2006, p. 286).

La distancia entre Rocha y Pasolini es, por lo tanto, en gran medida, de naturaleza antropológica: el inconsciente colectivo al que se dirige la visión pasoliniana, es, ciertamente, colectivo, pero circunscripto a una colectividad específica: Europa y el “Primer Mundo”. Para Rocha (2006), en cambio, el inconsciente colectivo está fracturado y condicionado históricamente por la subalternidad (o por la supremacía) geopolítica. De ahí la definición que, al reflexionar sobre el cine de Fellini, le atribuye a la *Commedia*: “Carro-Chefe da Metáfora Italiana e Europeia” (Rocha, 2006, p. 274). Esto se explica porque, al referirse al inconsciente colectivo, en la entrevista de 1981,

habla de un inconsciente colectivo medieval, pensando mucho más a Frantz Fanon que a Jung.

Fanon (2009) estaba, de hecho, convencido de que el inconsciente colectivo no respondía a razones genéticas – un postulado que remitía precisamente a Jung, a quien atribuía la falta de fiabilidad de su visión del inconsciente y de los arquetipos. Según Fanon, los arquetipos y el inconsciente serían, por el contrario, el fruto del “conjunto de prejuicios, de mitos, de actitudes colectivas de un grupo determinado” (Fanon, 2009, p. 161); es decir, tendrían una consistencia social e histórica.

Rocha conoce a Fanon ya en los primeros años de la década del sesenta⁵; se trata de una interacción intelectual constante y duradera, ya que en 1975 – en su correspondencia crítico-periodística enviada de París al *Pasquim* –, Rocha declaraba estar al tanto del psicoanálisis lacaniano, sin que ello lo llevara, sin embargo, a dejar de definirse como fanoniano: “Aqui na França, Lacan é o Pai de Santo do Inconsciente. Eu ainda frequento o terreiro do Pai Fanon” (Rocha, 1975, p. 12).

5. De esta manera y a modo de conclusión, se explica la imposibilidad de Rocha de identificarse con Dante. Lo que ocurre, en cambio, es una identificación con el imaginario dantesco, del cual los autores latinoamericanos como Castro Alves, Guimarães Rosa o García Márquez ya se habían apropiado. No es la *Divina Commedia*, en suma, sino una *Divina Commedia* “de segundo grado” la elegida como síntesis literaria del inconsciente colectivo del Tercer Mundo. Rocha puede identificarse con la escritura de Castro Alves, Guimarães Rosa o García Márquez cuando reelaboran el imaginario dantesco – apropiándose de él –, pues la producción de estos últimos tiene origen en un sustrato ‘arquetípico’ política, ideológica y

5 En 1962, cuando Rocha reseña *L'eclisse*, de Antonioni, para el *Diário de Notícias* de Salvador, hace referencia a *Les Damnés de la terre*, ensayo de Fanon publicado el año anterior en Francia por Maspero, y lo define como “un libro sobre Argelia” (Rocha, 2006, p. 250).

culturalmente connotado al Sur. *Cien años de soledad*, por ejemplo, es leído como un “vero trip, un libro scritto dall’inconscio collettivo” (Melani, 2002, p. 76).

En cuanto a la creación de un imaginario latinoamericano, basado en el sincretismo entre las culturas europea y africana, ¿qué podemos decir sobre los préstamos dantescos en Castro Alves⁶? Es difícil no recordar, con Quezia da Silva Brandão (2017, p. 62), que “Glauber se apropriou das ideias de Castro Alves que são verificadas não apenas nas escolhas dos temas”. En el marco de su análisis de la película de Rocha, la investigadora añade: “as frases recitadas pelos personagens de *A idade da terra* são, muitas vezes, paráfrases de versos de *Vozes D’Africa* e outros poemas” (Brandão, 2017, p. 63).

Todo esto nos remite, así, a la imagen del chamán. A diferencia de Piva, Rocha no considera a Dante un “brujo”, sino que es Guimarães Rosa el *Pai de Santo*; no considera a Dante un hechicero, sino que el candomblé es de Castro Alves; juzga a García Márquez, y no a Dante, como chamán. Por eso, en la entrevista a Melani, Rocha declara que la sociedad latinoamericana habló a través de García Márquez: “*Cent’anni di solitudine* è un’operazione di magia letteraria, per questo è diventata un mito” (Melani, 2002, p. 76).

6 Matheus Silva Vieira observó que “em 1868, aos 21 anos, Castro Alves escreveu ‘O Navio Negreiro’, poema dividido em seis partes e que narra a dolorosa e longa viagem de indivíduos sequestrados de várias áreas do continente Africano, aprisionados em um calabouço marinho com destino aos grilhões eternos. [...] Ao descrever o navio, as palavras do poema passam a ser ásperas, de modo a atingir o sombrio. Chega-se a um espaço de angústia e sofrimento. Os ecos dantescos aqui são visíveis, tornando-se mais nítidos quando Castro Alves recorre ao nome do poeta florentino para descrever tal cenário: ‘Era um sonho dantesco... o tombadilho / Que das luzernas avermelha o brilho’” (Vieira, 2021, p. 40).

REFERENCIAS

ALENCAR, J. **Cartas sobre a Confederação dos Tamoios**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1856.

ALIGHIERI, D. **Purgatorio**. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milão: Mondadori, 2016b.

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. **A Divina Commedia**. Fielmente vertida do texto pelo Barão da Villa da Barra (Obra posthuma). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888.

ALIGHIERI, D. **Commedia di Dante Allighieri con ragionamenti e note di Niccolò Tommaseo**. Milão: Rejna, 1854.

ALIGHIERI, D. **La Divina Commedia**. Parma: Bodoni, 1796. v. 1.

ALIGHIERI, D. **Cantica I**. Roma: Fulgoni, 1791a.

ALIGHIERI, D. **Cantica II**. Roma: Fulgoni, 1791b.

ALIGHIERI, D. **Cantica III**. Roma: Fulgoni, 1791c.

ALVES, C. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1921. v. 2.

AMOROSO, M. B. **A paixão pelo Real**: Pasolini e a crítica literária. São Paulo: Edusp, 1997.

ANTELO, R. A miragem Nietzsche. **Landa**, v. 7, n. 2, p. 158-173, 2019.

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

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

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

ARARIPE JÚNIOR, T. A. **O papado**. Fortaleza: Tipografia Brasileira, 1874.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Carta sobre a literatura brasílica**. Rio de Janeiro: Tipografia de J. A. dos Santos Cardoso, 1869.

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, p. 89-107, 2000.

BAZZOCCHI, M. A. **Con gli occhi di Artemisia**. Bolonha: Il Mulino, 2021.

BERISSO, M. O Dante de Araripe Júnior e o dantismo italiano na era positivista. In: BRUNELLO, Y. (org.). **Arquétipos do Sul Global: a Divina Comédia** entre o Ceará, o Nordeste e o Sul do Mundo. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, p. 54-70.

BOSI, A. **Araripe Júnior**: teoria, crítica e história literária. São Paulo: Edusp, 1978.

BOTELHO DE OLIVEIRA, M. **Poesia completa**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO, Q. S. **A idade da Terra**: Glauber Rocha e seu projeto político-cultural para a América Latina (1965-1980). 2017. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.8.2018.tde-02042018-140404>. Acesso em: 29 jan. 2026.

BRUNELLO, Y. Dante onirico, Dante profetico: Glauber Rocha, Pasolini e la Divina commedia. **Esperienze Letterarie**, v. 46, p. 27-58, 2021.

CACHEY, T. Mappe e strutture topografiche dell'*Inferno* dantesco. In: ALLEGRETTI, P.; CICCUTO, M.; GIUSEPPE, L. (orgs.). **Atti degli incontri sulle opere di Dante. Commedia. Inferno**. Florença: SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2022, p. 125-153.

CAIRO, L. R. **Araripe Júnior**. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2012.

CANDIANI, C. **Ensaio de tradução de poesias italianas na língua dos brasileiros**. Recife: Tipografia do Correio Pernambucano, 1868.

CANDIDO, A. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2004.

CARNEIRO, A. S. **O Guesa em New York**: republicanismo e americanismo em Sousândrade. 2016. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2016.tde-29062016-114340>. Acesso em: 29 jan. 2026.

CASINI, M. C. Introdução: o meu Dante: razões para um livro. *In*: CASINI, M. C. (org.). **O meu Dante 1965/2021**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2024, p. 15-49.

COELHO, F. Antropofagia ontem e hoje: como uma ideia modernista revolucionou o pensamento brasileiro e influenciou diferentes gerações. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 74, n. 2, p. 1-9, abr./jun. 2022.

CORDEIRO, R. C. Pasolini e os sentidos: linguagem e filosofia. *In*: AMOROSO, M. B.; ALVES, C. T. (orgs.). **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***. Nova Iorque: Routledge, 2024.

DE SIMONI, L. V. **Ramalhete poético do parnaso italiano**. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. C. de Villeneuve, 1843.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

Documentário **sobre A Idade da Terra**. Direção: Glauber Rocha. Produção: Paloma Cinematográfica. Campinas: Versátil Vídeo, 2005. 1 DVD e extras.

DURÃO, F. A. Critical theory: made in Brazil. *In*: WEST-PAVLOV, Russell (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.). **Il secolo deleuziano**. Milão: Mimesis, 1997, p. 111-124.

FANON, F. **Piel negra, máscaras blancas**. Madri: Akal, 2009.

HEISE, P. F. **A introdução de Dante no Brasil: o Ramalhete poético do parnaso italiano de Luiz Vicente de Simoni**. 2007. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-02012008-111131/publico/TESE_PEDRO_FALLEIROS_HEISE.pdf. Acesso em: 29 jan. 2026.

HERCZEG, G. **Lo stile indiretto libero in italiano**. Florença: Sansoni, 1963.

HOLANDA, S. B. de. **O espírito e a letra. Estudos de crítica literária I, 1920-1947**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOLLANDER, R. Paradiso XIX. *In*: ALIGHIERI, D. **Paradiso**. Nova Iorque: Anchor Books, 2007, p. 526-538.

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: 7 Letras, 2009.

LOBO, L. A presença de Platão e da épica clássica em *O Guesa*, de Joaquim de Sousaândrade. *In*: FRIEDLEN, R.; NUNES, M. M.; ZILBERMAN, R. (orgs.). **A epopeia em questão: debates sobre a poesia épica no século XIX**. Rio de Janeiro: Makunaima, 2020, p. 285-311.

LOMBARDI, E. **Ulysses, Dante, and Other Stories**. Berlim: ICI Berlin Press, 2023.

LOONEY, D. **Freedom readers: the African American reception of Dante Alighieri and the Divine Comedy**. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2011.

LÓPEZ, A. J.; QUINTANA-VALLEJO, R. Introduction: cardinal points and "hilly sand". *In*: **The Routledge companion to literature and the Global South**. Nova Iorque: Routledge, 2024, p. x-xx.

LUCCHESI, M. **Nove cartas sobre a Divina Comédia: navegações pela obra clássica de Dante**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MAGALHÃES LEITÃO, M. A prática culta da vida, em estilo tropical: Araripe Júnior e a luta pelo caminho na selva selvaggia. *In*: BRUNELLO, Y. (org.). **Arquétipos do Sul Global: a Divina Comédia** entre o Ceará, o Nordeste e o Sul do Mundo. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, p. 147-160.

MASSA, J.-M. Presença de Dante na obra de Machado de Assis. **Machado De Assis Em Linha**, v. 8, n. 16, p. 138-148, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1983-682120158168>. Acesso em: 29 jan. 2026.

MAZZUCCHI, A. Um Dante não italiano: um episódio da fortuna de Dante na França na primeira metade do século XIX. *In*: BRUNELLO, Y. (org.). **Arquétipos do Sul Global: a Divina Comédia** entre o Ceará, o Nordeste e o Sul do Mundo. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, p. 37-53.

MELANI, M. Un'intervista inedita, e planetaria, di un amico (Glauber Rocha). *In*: FRANCIONE, F.; GHEZZI, E. (orgs.). **Il viandante ebbro: scritti, testimonianze, conversazioni**. Alexandria: Falsopiano, 2002, p. 74-80.

MONTENEGRO, P. P. A **Teoria Literária na Obra Crítica de Araripe Junior**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

NODARI, A. Modernismo obnubilado. Araripe Jr. precursor da Antropofagia. *In*: **Anais do VIII Seminário Internacional de História da Literatura**, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. Disponível em: <https://www.culturaebarbarie.org/NodariPUC.pdf>. Acesso em: 28 set. 2025.

PALUMBO, M. Dante, Nápoles e os Suis do Mundo. *In*: BRUNELLO, Y. (org.). **Arquétipos do Sul Global: a Divina Comédia** entre o Ceará, o Nordeste e o Sul do Mundo. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, p. 20-36.

PARIGI, S. **Pasolini: che cos'è il cinema**. Siena: Universidade de Siena, 1983.

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

PASOLINI, P. P. **Saggi sulla politica e sulla società**. Milão: Mondadori, 1999b.

PASOLINI, P. P. **Romanzi e racconti 1946-1961**. Milão: Mondadori, 1998.

PASOLINI, P. P. **Antologia della lirica pascoliana**. Turim: Einaudi, 1993.

PEIRCE, C. S. **La ciencia de la semiótica**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.

PINHEIRO, J. P. X. **Epitome da Historia do Brasil desde seu descobrimento até 1857**. 3. ed. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1864.

PIVA, R. **Ciclones**. São Paulo: Nankin, 1997.

PIVA, R. Manifesto da poesia xamânica e bio-alquímica. **Azougue**, n. 2, p. 13, 1996.

PRUDENTE, E. A escravização e [o] racismo no Brasil, mazelas que ainda perduram. **Jornal da USP**, São Paulo, 10 jun. 2020. Artigos. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/a-escravizacao-e-racismo-no-brasil-mazelas-que-ainda-perduram/>. Acesso em: 14 abr. 2024.

RIBEIRO ROCHA, M. **Etíope resgatado, empenhado, sustentado, corrigido, instruído e libertado**. Lisboa: Francisco Luiz Ameno, 1758.

ROCHA PITA, S. Oração do acadêmico vago Sebastião da Rocha presidindo na Academia Brasileira. *In*: CASTELLO, J. A. **O movimento academicista no Brasil**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969. v. 1, t. 1.

ROCHA, G. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROCHA, G. Amor de macho. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, v. vii, n. 336, p. xx-xx, 1975.

ROSA, J. G. **Grande Sertão**: veredas. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SAID, E. **Orientalismo**. Barcelona: Debolsillo, 2008.

SANTIAGO, S. **Genealogia da ferocidade**. Recife: Sepe, 2017.

SCARTAZZINI, G. A. **Enciclopedia dantesca**. Milão: Hoepli, 1899.

SCHLEIERMACHER, F. Sobre los diferentes métodos de traducir. *In*: LÓPEZ GARCÍA, D. **Teorías de la traducción**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 129-157.

SCHOPENHAUER, A. **El mundo como voluntad y como representación**. Madri: La España Moderna, 1859.

SILVA, J. M. P. Litteratura. Frey Francisco de S. Carlos. **Jornal dos Debates**, São Paulo, n. 39, p. 157-158, dez. 1837.

SILVA, J. M. P. Estudos sobre a Literatura. **Revista Niterói**, Paris, v. 2, t. I, p. 214-242, 1836.

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**, Rio de Janeiro, n. 500, p. 1-2. 1839.

VIEIRA, M. S. **Ciò che per il tropico si squaderna**: La ricezione della *Divina Commedia* in Brasile (1500 -1907). 2025. 609 f. Tese (Doutorado em Letras) – Scuola Superiore Meridionale (Italia) /Programa de Pós-graduação em Letras da UFC, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2025.

VIEIRA, M. S. O sonho dantesco e o pesadelo de Castro Alves: a viagem do navio negreiro ao porto da città dolente. Ou: Castro Alves e as leituras da *Divina Comédia* no Romantismo brasileiro. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, ano XXV, v. 25, n. 47, p. 33-49, set.-dez. 2021.

ZILBERMAN, R. Nietzsche e a História da Literatura. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, n. 2, p. 67-82, 1997.

ÍNDICE ANALÍTICO

A

Academia Brasílica dos Esquecidos 33
africanidad 38, 43
anti-colonial 15
apolíneo 19, 20, 22, 27, 31
apropiación 34
Areópago 28, 29

B

Barroco 33
Brasil Imperio 15

C

Commedia 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 27, 29, 30, 32,
34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 46, 47, 53, 58, 61,
63, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 73, 74, 79

crítica ideológica 34
crítica literaria 21
crítica social 38
cultura afroamericana 13
cultura brasileña 34
cultura letrada 33

D

decolonial 29, 30
deslumbramiento 18, 27, 29, 30
deslumbramiento oriental 18, 29
determinismo 21, 25
determinismo positivista 25
Divina Commedia 13, 14, 15, 16, 17, 19, 22, 23, 24, 29, 32, 34, 46, 61,
65, 67, 68, 71, 73, 74, 79
domesticación 38

E

esclavitud 41, 42, 43, 44, 47
esclavización 14, 37, 39, 40, 41, 44
espíritu dionisiaco 27, 29
estética 21, 39, 66, 69
estilo tropical 25, 26, 77
etíope 12, 13
eurocéntrico 15, 27
eurocentrismo 47
extranjerización 34

F

fe cristiana 12
Florencia 38

G

globalização onto-morfológica 29
grotesco romántico 29

H

harmonía 20, 24, 40
hipérbaton 19
historicidad 28, 67, 68

I

ideología 66
Imperio 15
incorrección 26
Inferno 15, 21, 31, 36, 68, 73, 74
intelectualidad bahiana 33
islam 11

J

justa disposición das ideias e pensamentos 20

L

lector 25, 34, 51, 61

libertad 44

lirismo 24, 25

literatura brasileña 47

luz 24, 25, 27, 30, 31, 42, 58, 66, 67

M

mayéutica socrática 28

mediador creativo 15

misticismo 24, 25

monarquía 35

N

Norte Global 15

O

obnubilación brasileña 25, 26

occidentalista 11, 13

oriental 18, 29, 30, 31

orientalismo 69

Oriente 11, 27, 31, 69

P

paganismo 27

paradigma eurocéntrico 27

Paradiso 12, 68, 76

Paraíso 12, 13, 14, 24, 30, 31, 38, 43, 73

pesimismo 24

poema-visión 16

poesía dantesca 37, 41

positivismo 74

Purgatorio 14, 31, 37, 41, 42, 43, 46, 58, 68, 73

R

recepção 15

reinterpretación 39

reinterpretación subversiva 39

Romanticismo 36, 38, 41, 46

Romanticismo brasileño 38, 41, 46

S

sistema esclavista 13, 38

sociedad colonial 34

soteropolitana 32

subalternidad 70

subalterno 11

subversión 55, 70

Sur Global 12, 15, 59, 69

T

texto fuente 15

texto meta 15

tradición clásica 25

traducción 13, 14, 15, 19, 20, 21, 23, 30, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 50, 58, 78

traducción comentada 23

traducción integral 14, 23

traductor 12, 14, 15, 19, 34

tropicalización 36, 38

tropicalización subversiva 36

U

uno primordial 29, 31

V

verbo semita 29

visión 16, 61, 66, 70, 71

voluntad 31, 78

voz disonante 39

WWW.PIMENTACULTURAL.COM

De **Araripe**
JÚNIOR
a **Glauber**
ROCHA

DECOLONIZANDO
A DANTE EN BRASIL

TRADUCCIÓN DE
Julieta Lentino

