

DANTE “BRUXO”: A DIVINA COMMEDIA DE PIVA-PASOLINI, O TERREIRO-COMMEDIA DE GLAUBER

DANTE “WITCH”: PIVA-PASOLINI’S DIVINA COMMEDIA, GLAUBER’S TERREIRO-COMMEDIA¹

Yuri Brunello

Universidade Federal do Ceará/CNPq
ybrunelloomatic@gmail.com

Resumo: Tanto o poeta Roberto Piva quanto o diretor Glauber Rocha definiram o autor da *Divina Comédia* como um “bruxo”. Tanto a interpretação de Rocha quanto a exegese de Piva parecem apresentar diferentes pontos de contato com as leituras de Dante propostas por Pasolini na revista *Paragone Letteratura*. No caso de Piva a impressão é correta, pois seja a antropologia seja a psicanálise são cruciais para a compreensão do texto de Dante. No entanto, no caso de Rocha, prevalecem as diferenças. A principal: em Pasolini, o arquétipo é concebido como um fenômeno ancestral e coletivo; para Rocha, o inconsciente coletivo é estilizado e historicamente determinado pela subordinação geográfica e política. Daí a definição de Rocha para a *Comédia*: “Carro-Chefe da Metáfora Italiana e Europeia”.

Palavras-chave: Arquétipo; Sul Global; Bruxo.

Abstract: Both the poet Roberto Piva and the director Glauber Rocha have defined the author of the *Divine Comedy* as a “witch”. Both Rocha’s interpretation and Piva’s exegesis seem to present different points of contact with Dante’s readings proposed by Pasolini in the journal “Paragone Letteratura”. In the case of Piva the impression is correct, since for both anthropology and psychoanalysis are crucial in understanding Dante’s masterpiece. However, in Rocha’s case, the differences with Pasolini prevail. The main one: in Pasolini the archetype is conceived as an ancestral and collective phenomenon, whereas for Rocha the collective unconscious is historically determined. For this reason, Rocha defines the *Divine Comedy* as the “flagship of the Italian and European Metaphor”.

Keywords: Archetype; Global South; Witch

¹ Yuri Brunello é professor adjunto do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal do Ceará, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade, *external affiliate* do Center for Italian Studies da University of Notre Dame (Estados Unidos da América) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens/PPGEL da Universidade do Estado da Bahia. Seus principais interesses na área da pesquisa são a produção estética e teórica de Dante Alighieri, de Ludovico Ariosto, de Niccolò Machiavelli, de Antonio Gramsci e de Luigi Pirandello. Publicou a monografia *Nelson Rodrigues pirandelliano* (2016). Em 2017, organizou a edição italiana dos escritos de Gramsci sobre Pirandello (*La smorfia più che il sorriso*). Em 2022, tornou-se pesquisador de produtividade PQ2 do CNPq.

1. 1981 é o ano no qual o crítico de cinema Marco Melani publica uma entrevista concedida por Glauber Rocha, diretor e intelectual brasileiro de ampla notoriedade internacional. Rocha se encontra em Veneza, onde está apresentando o que será o seu último filme, *A idade da terra*. Na entrevista, Rocha trata de vários temas, entre os quais a sua relação com a *Divina Comédia* e com Dante. Cito um trecho que me parece particularmente importante:

Dante, na *Divina Comédia*, conta o inconsciente coletivo da Idade Média. Ele fez a *trip* mais profunda, a viagem regressiva. Se perde na selva escura e encontra Virgílio, o poeta ancestral. Não se trata de uma invenção literária. Virgílio realmente se materializou diante dos seus olhos e ele o viu de verdade. Para escrever o seu poema, Dante entrou em um estado de inconsciência total, tornou-se ‘um espírito que tudo recebe’.²

É possível ver que Rocha opta por uma linha hermenêutica, em relação às interpretações dantescas, que vai de Guido da Pisa, autor, na década de trinta do século XIV, das *Expositiones et glose super Comediam Dantis*, ao Jorge Luis Borges dos *Nove ensaios dantescos*, escritor pelo qual o cineasta e crítico brasileiro nunca escondeu a sua admiração. Refiro-me àqueles que propuseram interpretações da *Comédia* ou, pelo menos, de alguns momentos-chaves da obra de Dante, em uma ótica irracional e onírica, considerando a *Comédia* – não obstante tal concepção tenha sido declinada por cada um dos intérpretes com base nas respectivas peculiaridades críticas – uma visão diante da qual o Dante autor é a testemunha, o escriba.

A leitura de Rocha, no Brasil do experimentalismo “subversivo” da investigação literária e artística da segunda metade do século XX, não representa um fenômeno isolado. Um nome que pode ser convocado, nesse caso, é o de Roberto

² “Anche 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, Marco. *Un’intervista inedita, e planetaria, di un amico (Glauber Rocha)*, in *Il viandante ebbro: Scritti, testimonianze, conversazioni*. Fabio Francione; Enrico Ghezzi (Org.). Alessandria, Falsopiano, 2002. p. 76). No presente artigo a tradução do italiano para o português dos trechos de obras sem a indicação do tradutor é de Leandro Vidal Carneiro, a quem agradeço.

Piva, poeta de São Paulo, dois anos mais velho do que Rocha, que por sua vez – tendo nascido na cidade de Salvador da Bahia – era de 1939. Piva, que podia contar com um excelente conhecimento de língua italiana, proclamava-se um apaixonado leitor de Dante, assim como de Pasolini, personalidades que ele colocava no âmbito de uma categoria peculiar e provocatória: os poetas *bruxos*.

Gostaria de propor aqui três trechos, extraídos de composições de Piva dos anos noventa, as quais podem comprovar facilmente o que estou afirmando. A primeira das três passagens escolhidas é parte de um manifesto poético, publicado em 1996, na revista de vanguarda *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.³

O segundo trecho faz parte de uma coletânea de 1997, cujo título é *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 Palavra⁴

³ PIVA, Roberto. Manifesto da Poesia Xamânica & Bio-Alquímica. *Azouge*, 2, 1996. p. 13.

⁴ PIVA, Roberto. *Ciclones*. São Paulo: Nankin, 1997. p. 101.

A letra *P* maiúscula de *Palavra* – que conclui a composição remetendo ao *Pa*, primeira sílaba de *Pasolini*, a qual encerra o verso de abertura do poema – não tem somente valor transcendente, como no simbolismo. Adquire um sentido sexual, conforme indicam os seguintes 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?”.⁵ O termo *bruxas* vem oposto aos *broxas*, isto é, aos indivíduos sexualmente impotentes. É evidente – graças à repercussão sintática e rímica do jogo paronomástico – a referência à dimensão dos instintos, aos desejos irracionais, às pulsões que excedem a esfera da razão. Deve-se destacar a inclusão no interior do mesmo campo semântico da vida, da *malavita* e do xamanismo.

Em síntese: os versos de Piva nos sugerem que a realidade da vida é um espaço no qual se pode, e se deve, precipitar (“cair na vida”). A equivalência de *vida* e *malavita* pode certamente constituir o emprego intencional de um notável *topos* de Pasolini. É bom lembrar que a editora Brasiliense, em 1985, propusera uma edição de *Ragazzi di vita* (em português, *Meninos da vida*) que não passou despercebida. Contudo, eu não saberia dizer se a ocorrência de *Malavita* e a menção a Vanni Fucci impliquem, da parte do escritor de São Paulo, a leitura das duas contribuições críticas de Pasolini sobre Dante e a *Comédia*, isto é, *La volontà di Dante a essere poeta* e *La mala mimesi*, publicadas em 1965 e em 1966 em *Paragone Letteratura* e, depois, retomadas no volume *Empirismo eretico*. É interessante observar, de qualquer forma, como Pasolini, tanto em *La volontà di Dante a essere poeta* quanto em *La mala mimesi*, parece afirmar o exato oposto daquilo que os versos de Piva indicam: a gíria de Dante depende de uma dinâmica de abertura em relação à sociedade e à história, sem implicar fechamentos místico-herméticos.

2. Quando *La volontà di Dante a essere poeta* é publicada na revista, as reações são numerosas e, na maior parte dos casos, hostis. Limitamo-nos a lembrar a réplica que saiu no próprio *Paragone Letteratura*, assinada pelo então redator da revista,

⁵ PIVA, Roberto. *Ciclones*. São Paulo: Nankin, 1997. p. 37.

Cesare Segre, à qual Pasolini reage elaborando uma tréplica, que – inserida, alguns anos depois, em *Empirismo eretico* – receberá o título de *La mala mimesi*.

Neste último escrito, Pasolini aprofunda conceitos importantes no que diz respeito à gíria de Dante e à sua relação com a sociedade e com a história. *La mala mimesi* tenta esclarecer algumas das interpretações pasolinianas da *Comédia* sustentadas em *La volontà di Dante a essere poeta*, a seu juízo equivocadas por Segre. Pasolini está convencido de que o que ocorre de gíriático nas palavras de Vanni Fucci é colocado na órbita da racionalidade e da lógica e não naquela da irracionalidade ancestral e instintual. Como teorizado em *La volontà di Dante a essere poeta*, segundo Pasolini, a *Comédia* se articula através de dois registros,

um veloz, quase inexpressivamente expeditivo, quase brutalmente factual. Leia-se, por exemplo, com o ritmo de leitura com que se lê normalmente uma obra narrativa, o episódio de Pia dei Tolomei: ainda não começou e já chegou ao fim, talvez nem se tenha dado conta de que foi lido, etc. Quase como se se tratasse de um pedaço de um 'libreto de ópera', que sugerisse, mais do que os dissesse, os sentimentos e os factos, com uma aproximação exaltada. E depois releia-se o mesmo episódio de Pia: na releitura (ou na recitação de memória), o ritmo é o do *outro* registro: o ritmo lentíssimo, atemporal, que se inscreve num tempo que não é o da leitura nem o dos factos, mas o tempo meta-histórico da poesia: o seu *ralenti*, o seu casto e quase murmurado dó de peito sem fim.⁶

Em seguida, Pasolini acrescenta que

as grandes personagens de Dante têm a 'duração' das grandes personagens concebidas em prosa: encontram-se apanhadas numa evolução lógica que lhes é própria, embora sintética, e

⁶ (PASOLINI, Pierpaolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. p. 83; tradução de Miguel Serras Pereira). Original: "il racconto è svolto secondo due "registri": uno veloce, quasi inespessivamente 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, Pierpaolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Walter Siti e Silvia De Laude (Org.), Milão: Mondadori, 1999, vol. 1. p. 1380).

estupendamente sintética na verdade, que surge em movimento, cheia de penetração psicológica, de piedade pelas criaturas e de sentido moral. Quer dizer que, no conjunto, as compreende um olhar social, profundamente objectivante. [...] Mesmo as figuras menores – dadas sempre com uma precisão poética suprema – não escapam nunca ao racionalismo de prosador de Dante. São igualmente calculadas, tal como a topografia metafísica, a regularidade dos cantos do poema e dos seus versos, etc. Encontram-se incluídas, portanto, na programação escatológica interna do poema.⁷

O caso da figura e do papel de Vanni Fucci na *Comédia* são emblemáticos:

Ao fazer de Vanni Fucci ‘pretexto’ para pronunciar, através da sua boca blasfematória, uma profecia, Dante contaminou, em suma, duas línguas entre si: a gíria de Vanni e a sua linguagem poética própria. A gíria de Vanni, nesta perspectiva, apresenta-se como um pedestal existencial de um pequeno monumento de estilo (a profecia), não destituído de uma certa rigidez escatológica. Mas como Dante livre se encontra de igual modo perante a própria escatologia. Mas como Dante se encontra livre em relação à *mimésis* do sensacional modo verdadeiro de falar de Vanni Fucci, livre se encontra de igual modo perante a própria escatologia. Os pontos poéticos elevados, embora não dos mais elevados do poema – mas altos pelo menos como cânone linguístico –, ‘que está de turvas nuvens envolvido’ e ‘por impetuosa e amarga tempestade’, saem fora do texto profético, são momentos já referidos do ‘Dante que se sabe de memória’ – são, precisamente, ditos em registro lento.⁸

⁷ PASOLINI, Pierpaolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. p. 84; tradução de Miguel Serras Pereira. Original: “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, Pierpaolo. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*. Walter Siti e Silvia De Laude (Org.), Milão: Mondadori, 1999, vol. 1. p. 1381).

⁸ PASOLINI, Pierpaolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. p. 95-96; tradução de Miguel Serras Pereira. Original: “Rendendo Vanni Fucci ‘pretesto’, per pronunciare, attraverso la sua bocca bestemmiatrice, una profecia, 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 profecia) non privo di una certa rigidità 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, Pierpaolo. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*. Walter Siti e Silvia De Laude (Org.), Milão: Mondadori, 1999, vol. 1. p. 1398-1399).

O fenômeno da gíria pertence, então, ao polo racional e histórico da *Divina Comédia* e não – como em Piva – ao registro arcaico e transcendental, externo ao tempo e ao espaço, lírico e primigênio, do poema dantesco.

3. Na verdade, a distância de Pasolini do posicionamento crítico de Piva é menos marcada do que aparenta ser. Afinal, tanto Pasolini quanto Piva encontram na *Divina Comédia* um núcleo expressivo arcaico e atemporal, meta-histórico. A diferença consiste na diferente concepção de tal núcleo. Piva insiste em considerá-lo um momento substancial e único da criatividade dantesca. O poeta italiano lê a arte dantesca como um fato mais dinâmico, dialético. Não é um discurso cujo baricentro é constituído por uma tensão arquetípica, mas uma experiência partilhada em dois eixos: um direcionado à escuridão; o outro, à luz.

Estou convencido de que a genealogia desta maneira de conceber o discurso poético – e não apenas aquele de Dante – deve ser situada cronologicamente nos anos da formação universitária do escritor italiano. A ideia de que, no interior de um texto literário, convivam racionalidade e irracionalidade, inconsciente e ideologia, esconde uma raiz que remete à crítica figurativa de Roberto Longhi.⁹ Não podemos deixar de considerar aquilo que Pasolini, pouco menos de dez anos depois de ter publicado *La volontà di Dante a essere poeta*, escreverá em uma das suas

⁹ Marco Antonio Bazzocchi desenvolveu, nestes anos, importantíssimas pesquisas sobre a relação entre Pasolini e Longhi. Da sua monografia de 2021, na qual é possível encontrar observações de extrema perspicácia acerca do contraste entre a escuridão e a luz na produção estética pasoliniana da metade dos anos sessenta, citamos o seguinte trecho: “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” (“a poética maneirista, há pouco delineada em um ensaio de 1953, e as teorias de Erich Auerbach sobre o conceito de *figura* em Dante, mas, provavelmente, também a sugestão de algumas rápidas leituras a partir dos ensaios traduzidos de Walter Benjamin, oferecem a Pasolini materiais úteis para redirecionar o próprio discurso autoral, enquanto do fundo emerge com prepotência o novo conceito de *Dopostoria*, uma espécie de repentina estagnação que põe em crise a ideia de progresso e mistura os tempos que não são mais legíveis com uma lógica do tipo marxista”, BAZZOCCHI, Marco Antonio. *Con gli occhi di Artemisia*. Bolonha: Il Mulino, 2021, s. i. p. (ebook). Em consonância com Bazzocchi, reservar-nos-íamos a apenas colocar maiormente o destaque sobre o lado longhiano na triangulação Auerbach-Longhi-Benjamin. Parece-nos importante não perder de vista a origem longhiana da dialética sombra-luminosidade, a ser buscada, sobretudo, nas análises de Longhi sobre Masaccio.

comemorações de Longhi, contanto que o se decifre em direção retroativa. Escrevendo uma resenha da coletânea de escritos de Longhi *Da Cimabue a Morandi*, Pasolini reutiliza sintagmas e imagens tomadas de *La volontà di Dante a essere poeta*. Segundo Pasolini, emerge, no caso de Longhi, uma visão da história da arte qual história das formas, cuja “evolução se apresenta muito lenta: suas passagens têm um ritmo quase de ‘câmera lenta’”¹⁰ e – continua o autor de *La volontà di Dante a essere poeta* – “admitamos que o projetor conseguisse imprimir na sequência desses slides o ritmo da aceleração mais burlesca: eis que o sentido da ‘evolução’ daquelas ‘formas’ apareceria sinteticamente, quase em uma rede incessante de consequência mecânica”.¹¹

Assim conclui Pasolini o seu raciocínio sobre a atividade crítica de Longhi: “diante de nossos olhos começa a passar a Evolução das formas, tal como um maravilhoso filme crítico, sem princípio nem fim, porém perfeitamente escatológico”.¹² O interesse de Pasolini para uma poesia polarizada – poesia *versus* romance – reaparece sucessivamente na tese *Antologia della lirica pascoliana*, na qual Pasolini não deixa de mencionar Masaccio.¹³ Trata-se de um dualismo, isto é, a antítese sombra-luz, a qual o escritor recorrerá, mesmo que o readaptando e o repensando conforme o contexto, por muitos anos na sua própria poesia.

¹⁰ PASOLINI, Pier Paolo. Traduzir a prosa de Roberto Longhi. In: *O destino de todo futuro de se tornar passado*. Org. e trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2015. p. 5. (Caderno de Leitura n. 15. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad15.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2022). Original: “evoluzione si presenta lentissima: i suoi passaggi hanno un ritmo quasi al ‘rallentatore’” (PASOLINI, Pierpaolo. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*. Walter Siti e Silvia De Laude (Org.), Milão: Mondadori, 1999, vol. 2. p. 1980).

¹¹ PASOLINI, Pier Paolo. Traduzir a prosa de Roberto Longhi. In: *O destino de todo futuro de se tornar passado*. Org. e trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2015. p. 5. (Caderno de Leitura n. 15. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad15.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2022). Original: “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, Pierpaolo. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*. Walter Siti e Silvia De Laude (Org.), Milão: Mondadori, 1999, vol. 2. p. 1981).

¹² PASOLINI, Pier Paolo. Traduzir a prosa de Roberto Longhi. In: *O destino de todo futuro de se tornar passado*. Org. e trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2015. p. 5. (Caderno de Leitura n. 15. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad15.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2022). Original: “davanti ai nostri occhi, passare l’*Evoluzione delle forme*, come un meraviglioso film critico, senza principio né fine, *eppure perfettamente escatologico*” (PASOLINI, Pierpaolo. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*. Walter Siti e Silvia De Laude (Org.), Milão: Mondadori, 1999, vol. 2. p. 1981).

¹³ PASOLINI, Pierpaolo. *Antologia della lirica pascoliana*. Turim: Einaudi, 1993. p. 66.

4. É esta a encruzilhada na qual não apenas as estradas de Piva e Pasolini se separam, mas também aquelas de Piva e Rocha. Ao monolítico Dante “bruxo” de Piva, Rocha, de fato, prefere uma solução mais compósita e mais afim àquela exposta em *La volontà di Dante a essere poeta* e em *La mala mimesi*. Rocha também lê em Dante um discurso bipartido entre historicidade e transcendência.

Não sei se Rocha folheou alguma página de *Empirismo eretico*; mas me parece clara uma das fontes comuns ao diretor brasileiro e ao autor italiano: o Erich Auerbach dantista,¹⁴ que defende uma leitura escatológica da obra prima de Dante. Não é por acaso que Rocha, na entrevista a Melani, sugere que a cena final de *A idade da terra* pode ser lida como uma figura auerbachiana, segundo um procedimento de natureza teleológica:

Eu também, como Dante, estava exilado da minha pátria. Li muito a *Divina Comédia* (...) em *A idade da terra* há Inferno, Paraíso e Purgatório. No final, quando o Cristo pescador chega do mar na barca – como na *Corazzata Potemkin* – o povo encontra o Paraíso. Os personagens da esquerda no poder, o Cristo Militar, o Cristo

¹⁴ Permito-me mencionar o meu estudo *Dante onirico, Dante profetico: Glauber Rocha, Pasolini e la Divina Commedia*, publicado em italiano na revista *Esperienze Letterarie*, no qual se constata como “a interpretação figural, que Auerbach matura durante a década de trinta do século passado, exerce um papel de primeiro plano, por pelo menos um lustro, seja no discurso literário seja no discurso crítico de Pasolini. É o próprio Pasolini que admite ter lido *Mimesis* logo depois da sua publicação na Itália. Em 1957, evocando Fellini, conhecido por ocasião da colaboração em *Le notti di Cabiria*, Pasolini conta como ele lhe ilustrasse a trama do filme e – continua – ‘eu, um pequeno gato peruano ao lado do grande gato siamês, escutava tendo no bolso Auerbach’” (“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’”, XLVI, 1, 2021. p. 29). Observa-se também, no que diz respeito a Rocha, que o diretor, “em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, faz suas as palavras de Merquior, ao expor reflexões sobre a poética. A contribuição de Merquior, que remonta a 1962, cita, além de Petrarca, *Mimesis* de Auerbach. O texto de Merquior será posto, dois anos depois, em um volume intitulado *Razão do poema*, no qual Auerbach – que aparece, junto a Lukács, como um dos paladinos da luta ao irracionalismo no campo da crítica literária – é novamente citado, mas, desta vez, em relação a Dante” (“fa sue, in *Revisão crítica do cinema brasileiro*, le parole di Merquior, nell’espore 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”, XLVI, 1, 2021. p. 34). Remeto também a *Dante onirico, Dante profetico: Glauber Rocha, Pasolini e la Divina Commedia*, para aprofundar o tópico da relação entre Rocha e Dante, assim como o tópico da relação entre Rocha e Pasolini.

Terrorista e a Musa Loira, ficam entre a esquerda e a direita, no Purgatório. E Bramz vai para o Inferno. E, então, como no poema de Dante, há o horror, o grotesco, o sublime... Há também uma influência estética: as sequências são tratadas como instâncias de canto épico, largas e bem estruturadas a partir do interior, todas diferentes entre si.¹⁵

Pode-se, então, falar de uma convergência entre Pasolini e Rocha entorno do substrato auerbachiano? Sim, contanto que seja mantida uma distinção crucial: para Rocha, a historicidade não envolve apenas a dimensão lógica, racional, “romanesca”, mas – diferentemente do que acontece nos casos de Piva e de Pasolini – diz respeito também à esfera ancestral, aos arquétipos.

Pasolini observava, com tom crítico em relação aos anos setenta, que, em épocas anteriores, na Itália, “o povo tinha uma história própria e à parte, arcaica, em que os filhos simplesmente, como ensina a antropologia das antigas culturas, reencarnavam e repetiam os pais. Hoje tudo mudou: quando falamos de pais e de filhos, se por pais continuamos sempre a entender os pais burgueses, por filhos entendemos tanto os filhos burgueses quanto os proletários”.¹⁶ As culturas arcaicas como realidades a-históricas, depositárias dos arquétipos ancestrais resistiam, na visão de Pasolini, no Oriente e no Sul Global a um processo de homologação irrefreável. Daí se tem a celebração, no cinema e na literatura pasolinianas, do Terceiro Mundo, assim como do Oriente, oásis culturais não ainda contaminados pelo desenvolvimento que condena o chamado Primeiro Mundo.

¹⁵ “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, Marco. *Un’intervista inedita, e planetaria, di un amico (Glauber Rocha)*, in *Il viandante ebbro: Scritti, testimonianze, conversazioni*. Fabio Francione; Enrico Ghezzi (Org.). Alessandria, Falsopiano, 2002. p. 76-77).

¹⁶ PASOLINI, Pierpaolo. *Poemas*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, s. i. p. (ebook). Tradução Mauricio Santana Dias. Original: “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, Pierpaolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Milão: Mondadori, 1999. p. 546-547).

Sobre este ponto, Rocha se encontra em conflito aberto com Pasolini. Para Rocha, a regressão antropológica pasoliniana não remete, de fato, a arquétipos “meridionais”, politicamente subalternos. A tensão arquetípica de Pasolini não se configura como um fenômeno caracterizado por uma dinâmica de regressão meta-histórica. O Sul Global representado por Pasolini é uma dimensão nada soteriológica, mas se revela um espaço de conquista, no interior do qual reestabelece, estética e antropologicamente transfiguradas, relações que Pasolini constrói reproduzindo uma lógica de domínio. São palavras de Rocha:

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.¹⁷

Rocha revela no cinema de Pasolini, principalmente naquele da década de setenta, um mecanismo predatório. Outra observação do cineasta baiano:

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 fascitizante.¹⁸

Enquanto os filmes pasolinianos do início da década de setenta, pelo menos até *O evangelho segundo Mateus*, podiam contar com um discurso conotado em termos de antagonismo, nas produções cinematográficas do Pasolini sucessivo não é mais o processo de subversão da cultura dominante que prevalece. Rocha está convencido que, desta vez, o que se impõe é a perversão. Se se quiser levar adiante

¹⁷ ROCHA, G. *O Cristo-Édipo*, in *O século do cinema*, São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 284.

¹⁸ ROCHA, G. *O Cristo-Édipo*, in *O século do cinema*, São Paulo, Cosac Naify, 2006. p. 285.

uma instância subversiva é necessário “inverter verdadeiramente essa perversão por um fluxo amoroso que não exclui a homossexualidade”.¹⁹ Em obras como o *Decameron*, os *Contos de Canterbury* e *A flor das mil e uma noites*, o olhar pasoliniano aparece emancipado, livre de relações de força, confundido com a inocência antropológica, com a pureza arquetípica dos sujeitos excluídos da modernização diferenciada pela razão instrumental. Na realidade, isso se revela uma ilusão. Caracterizando-lhe a perspectiva estaria, segundo Rocha, uma ótica perversa, no âmbito da qual domina um sadismo de natureza “colonial”. Rocha descreve 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”.²⁰

A distância entre Rocha e Pasolini é, portanto, em grande parte, de natureza antropológica: o inconsciente coletivo ao qual a visionaridade pasoliniana direciona é sim coletivo, mas circunscrito a uma particular coletividade: a Europa e o Primeiro Mundo. Para Rocha, enfim, o inconsciente coletivo é fraturado e historicamente determinado pela subalternidade (ou pela supremacia) geográfica e política. Daí a definição que Rocha, refletindo sobre o cinema de Fellini, fornece da *Comédia*: “Carro-Chefe da Metáfora Italiana e Europeia”.²¹ Eis por que, ao referir-se ao inconsciente coletivo, na entrevista de 1981, fala de inconsciente coletivo da “Idade Média”, tendo em mente muito mais Franz Fanon do que Jung.

Fanon estava, de fato, convencido de que o inconsciente coletivo não respondesse a razões genéticas, postulando que Fanon fazia remeter exatamente a Jung, imputando-lhe a falta de confiabilidade de sua visão sobre o inconsciente e os arquétipos. Segundo Fanon, os arquétipos e o inconsciente seriam, ao contrário, o fruto do conjunto “dos preconceitos, mitos, atitudes coletivas de um grupo determinado”,²² ou seja, teriam consistência social e histórica.

¹⁹ ROCHA, G. *O Cristo-Édipo*, in *O século do cinema*, São Paulo, Cosac Naify, 2006. p. 286.

²⁰ ROCHA, G. *O Cristo-Édipo*, in *O século do cinema*, São Paulo, Cosac Naify, 2006. p. 286.

²¹ ROCHA, G. *Glauber Fellini*, in *O século do cinema*, São Paulo, Cosac Naify, 2006. p. 274.

²² FANON, F. *Pele Negra, máscaras brancas*, Salvador, Edufba, 2008. p. 159. Tradução de Renato da Silveira.

Rocha conhece Fanon já nos primeiros anos da década de sessenta;²³ trata-se de uma interação intelectual constante e duradoura, pois Rocha, em 1975 – em uma correspondência crítico-jornalística enviada de Paris ao *Pasquim* –, declarava estar por dentro da psicanálise lacaniana, sem, todavia, que isso o fizesse desistir de chamar-se fanoniano: “Aqui na França, Lacan é o Pai de Santo do Inconsciente. Eu ainda frequento o terreiro do Pai Fanon”.²⁴

5. Explica-se, desse modo, para concluir, a impossibilidade de Rocha identificar-se em Dante. O que acontece, senão, é a identificação com o imaginário dantesco, do qual autores latino-americanos como Castro Alves, Guimarães Rosa ou Garcia Marquez, haviam já se apropriado. Não a *Divina Comédia*, em suma, mas uma *Divina Comédia* “de segundo grau” é eleita a síntese literária do inconsciente coletivo do Terceiro Mundo. Rocha pode identificar-se na escritura de Castro Alves, Guimarães Rosa ou Garcia Marquez, quando reelaboram o imaginário dantesco – apropriando-se dele –, pois a produção destes últimos tem origem em um substrato ‘arquetípico’ politicamente, ideologicamente e culturalmente conotado ao Sul. *Cem anos de solidão*, por exemplo, é lido como uma “verdadeira *trip*, uma viagem escrita pelo inconsciente coletivo”.²⁵ O que dizer – no que concerne à fundação de um imaginário latino-americano, a partir do sincretismo entre culturas da Europa e da África – dos empréstimos dantescos em Castro Alves?²⁶ Difícil não lembrar de que

²³ Em 1962, resenhando *L'eclisse*, de Antonioni, para o *Diário de Notícias* de Salvador, Rocha faz referência a *I dannati della terra*, de Fanon, publicado, no ano anterior, na França por Maspero, definindo-o “um livro sobre a Argélia” (ROCHA, G. *Espaço funeral*, in *O século do cinema*, São Paulo, Cosac Naify, 2006. p. 250).

²⁴ ROCHA, G. *Amor de macho*, “O Pasquim”, vii (1975), n. 336. p. 12.

²⁵ MELANI, Marco. *Un'intervista inedita, e planetaria, di un amico (Glauber Rocha)*, in *Il viandante ebbro: Scritti, testimonianze, conversazioni*. Fabio Francione; Enrico Ghezzi (Org.). Alessandria: Falsopiano, 2002. p. 76.

²⁶ Matheus Silva Vieira observou 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, Matheus Silva. *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”, ano XXV, n. 47, setembro-dezembro/2021. p. 40).

“Glauber se apropriou das ideias de Castro Alves que são verificadas não apenas nas escolhas dos temas”,²⁷ para citar Quezia da Silva Brandão: “as frases recitadas pelos personagens de *A idade da terra* são, muitas vezes, paráfrases de versos de *Vozes D’Africa* e outros poemas”,²⁸ afirmou a pesquisadora, no âmbito da sua análise do filme de Rocha.

Tudo isso nos reporta, assim, à imagem do xamã. Diferentemente de Piva, Rocha não considera Dante ‘bruxo’, mas é Guimarães Rosa o Pai de Santo; não considera Dante feiticeiro, mas o candomblé é de Castro Alves; julga Garcia Marquez, e não Dante, xamã. Eis então por que, na entrevista a Melani, Rocha declara a propósito de Garcia Marquez: “a sociedade latino-americana falou através dele”, através de Garcia Marquez: “*Cem anos de solidão* é uma operação de magia literária, por isto tornou-se um mito”.²⁹

Artigo recebido em 29/05/2022

Artigo aceito em 05/07/2022

²⁷ BRANDÃO, Quézia da Silva. *A Idade da Terra: Glauber Rocha e o seu projeto político e 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. p. 62. doi:10.11606/D.8.2018.tde-02042018-140404. Acesso em: 2022-05-29.

²⁸ BRANDÃO, Quézia da Silva. *A Idade da Terra: Glauber Rocha e o seu projeto político e 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. p. 63. doi:10.11606/D.8.2018.tde-02042018-140404. Acesso em: 2022-05-29.

²⁹ “la società latinoamericana ha parlato attraverso di lui [...] *Cent’anni di solitudine* è un’operazione di magia letteraria, per questo è diventata un mito” (MELANI, Marco. *Un’intervista inedita, e planetaria, di un amico (Glauber Rocha)*, in *Il viandante ebbro: Scritti, testimonianze, conversazioni*. Fabio Francione; Enrico Ghezzi (Org.). Alessandria, Falsopiano, 2002. p. 76).