UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

VICTOR TUON MURARI

A comédia de Dalí:
Considerações sobre recursos visuais

São Paulo

2016

VICTOR TUON MURARI

**A comédia de Dalí:
Considerações sobre recursos visuais**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção da titulação de mestre.

Orientação: Professora Doutora Ana Gonçalves Magalhães

Área de Concentração: Estética e História da Arte

Agência de Fomento: Capes

São Paulo

2016

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Murari, Victor Tuon.

A comédia de Dalí: considerações sobre recursos visuais / Victor Tuon Murari ; orientadora Ana Gonçalves Magalhães. -- São Paulo, 2016.

111 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2016.

1. Surrealismo. 2. Literatura Italiana. 3. Ilustração. 4. Alighieri, Dante, 1265-1321. 5. Dalí, Salvador, 1904-1989. I. Magalhães, Ana Gonçalves. II. Título.

MURARI, Victor Tuon

A comédia de Dalí: Considerações sobre recursos visuais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção da titulação de mestre.

Data da Defesa: ____/____/____

Resultado: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr . _____ **Instituição:** _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr . _____ **Instituição:** _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr . _____ **Instituição:** _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

AGRADECIMENTOS

Aos meu pais, *Mauricio Murari* e *Verenice Tuon Murari*, por todo apoio prestado.

À *Doutora Ana Gonçalves Magalhães*, minha orientadora, pelo profissionalismo, dedicação e presteza.

À *Doutora Carmem Sylvia Guimarães Aranha* e à *Doutora Paula Ferreira Vermeersch*, pelas valiosas considerações sobre esta dissertação.

À *Capes*, por possibilitar dedicação exclusiva a esta pesquisa.

Ao meu grande amigo *Vinicius Anauê Rodrigues Pinto*, pelas leituras, conselhos e ideias.

À *Gisel Carriconde Azevedo* e *Carlos Valério Rodrigues de Almeida*, do Museu de Valores do Banco Central do Brasil, pela presteza e suporte que são caros a todos os pesquisadores.

À *Jennifer McLaughlin*, da Arte A Produções, por me possibilitar acesso à coleção Arévallo/Coscolla.

À *Ariane Bispo dos Santos*, pela leitura apurada, ágil e dedicada.

Só por vocês esta dissertação é possível...

(...)

*Oh! Salvador Dalí, de voz azeitonada!
Não te elogio o imperfeito pincel adolescente
nem a tua cor que ronda a cor de teu tempo,
mas louvo tuas ânsias de eterno limitado.*

(...)

*Oh! Salvador Dalí, de voz azeitonada!
Digo o que me dizem a tua pessoa e os teus quadros.
Não te louvo o imperfeito pincel adolescente,
mas canto a firme direção de tuas flechas.*

*Canto teu belo esforço de luzes catalãs,
teu amor ao que tem explicação possível.
Canto teu coração astronômico e terno,
de baralha francesa e sem nenhuma ferida.*

Ode a Salvador Dalí (1926)

Frederico Garcia Lorca

Resumo

Esta dissertação de mestrado é resultado da apreciação crítica de seis gravuras de Salvador Dalí para os livros *Inferno* e *Paraíso*, da Divina Comédia de Dante Alighieri. Para o *Inferno* selecionamos: Canto XIV – Os Blasfemos; Canto XXIII – Os Hipócritas; e Canto XXIX – Os Causadores de Discórdias. Para o *Paraíso* optamos por: Canto XI – A Poeira das Almas; Canto XII – São Boaventura Fala a Dante; e Canto XX – A Constelação dos Espíritos Abençoados. As gravuras foram selecionadas de modo a proporcionar o melhor cenário possível para a comparação, uma vez que a proposta de Salvador Dalí para a narrativa de Dante mostra-se específica para cada livro da Comédia. Com o propósito de tornar a comparação efetiva, optamos por uma análise formal alicerçada em manifestos, diários e produções em outros suportes que não somente o da gravura. Esperamos contribuir com um debate ainda em formação sobre significados, bem como contribuir para a produção de conhecimento acadêmico sobre a circulação dessa obra em território nacional.

Palavras-chave: Salvador Dalí, Divina Comédia, Dante Alighieri, Surrealismo, Manifesto Místico Nuclear.

Abstract

This dissertation represents the results of a critical appraisal for six prints by Salvador Dalí of Hell and Paradise books from Dante Alighieri's Divine Comedy. For Hell we have selected: Canto XIV – The Blasphemers; Canto XXIII – The Hypocrites; and Canto XXIX – The Causing of Disagreements. For Paradise we have chosen: Canto XI – The Dust of Souls; Canto XII – St. Bonaventure Speaks to Dante; and Canto XX – The Constellation of Blessed Spirits. The pictures were selected to provide the best possible scenario for the comparison, since Salvador Dalí's proposal to Dante's narrative appears to be specific to each book of the Comedy. In order to do an effective comparison, we have chosen not only engravings, but a formal analysis based on manifests, journals and other media productions. We intent to improve with discuss about meanings of Dalí's work as an illustrator for the Divine Comedy, as well as contribute to the production of academic knowledge of the circulation of its content in Brazil.

Keywords: Salvador Dalí, Divine Comedy, Dante Alighieri, Surrealism, Mystical Nuclear Manifesto.

Lista de Imagens

Capítulo 1. A História das Ilustrações

Figura I: Cópia do contrato entre Salvador Dalí e a editora Les Heures Claires, de 1964.

Figura II: Raymond Jacquet (esq.), Salvador Dalí (centro) e Jean Estrade (dir.), comparando a impressão das gravuras com as aquarelas originais. 1960. Acervo da coleção Fundação Gala-Salvador Dalí.

Figura III: Salvador Dalí assinando uma cópia da Divina Comédia. 1960. Acervo da coleção Fundação Gala-Salvador Dalí.

Figura IV: Página com ilustrações para a Revista Vogue, inspiradas nas peças de teatro *As you like it* (Roma), *Salomé* (Londres) e *Don Juan Tenório* (Madri), 1949-1950, 48 x 79 cm. Publicado originalmente em: SABATER, Enrique. Las arquitecturas de Dalí. Umberto Allemandi & Co., Turin-Londres. 1998. Também disponível no site: <<http://www.dante-2000.de/TOCessay.htm>>.

Figura V: Detalhe da figura IV.

Figura VI: Convite para a exposição de Salvador Dalí na Sala Aurora no *Palazzo Pallavicini Rospigliosi*, de 1954. Acervo da Fundação Gala-Salvador Dalí.

Figuras VII e VIII: Capa e contracapa do catálogo da *Mostra di Quadri, Disegni ed Oreficerie*, Pallavicini, Roma. 1954. Coleção Privada.

Figura IX: Salvador Dalí segura a prancha da gravura “A Mordida de Gianni Schicchi” (Canto XXX – *Inferno*), ao seu lado a atriz italiana Anna Magnani.

Figura X: Salvador Dalí saindo do cubo na ocasião da performance de estreia da exposição de Roma. 1954. Coleção Fundação Gala-Salvador Dalí.

Capítulo 2. As Ilustrações de Dalí e a Fortuna Crítica da Divina Comédia

Figura I: Retrato de Dante na *Cappella della Maddalena*, Bargello, Florença. c.1335.

Figura II: Domenico di Michelini. Homenagem ao Segundo Centenário de Vida de Dante. *Santa Maria del Fiori*, Florença. 1465.

Figura III: Rafael, detalhe da *Stanza della Segnatura*. Vaticano.

Figura IV: Salvador Dalí, Canto II, Reafirmação, *Paraíso*.

Figura V: Rafael, Santa Catarina de Alexandria, 1508. National Gallery, Londres.

Capítulo 3. Considerações Críticas sobre Aspectos Formais da Obra

Figura I: Inferno, Canto XXX: A Mordida de Gianni Schichi.

Figura II: Sem título, Ilustração para *Les Chants de Maldoror*, 1934. Heliogravura, Fundação Gala-Salvador Dalí, Figueiras.

Figura III: Canto XIV – Os Blasfemos.

Figura IV: Salvador Dalí, Burocrata Médio Atmosferocelado a Ordenhar uma Harpa Craniana (1933). Museu Nacional de Arte Reina Sofia, Madri.

Figura V: Canto XXIII – Os Hipócritas.

Figura VI: Salvador Dalí. O Ovo Partido, 1933. Fundação Gala-Salvador Dalí, Figueiras.

Figura VII: Canto XXIX – Os Causadores de Discórdias.

Figura VIII: Litografia A Madona Explosiva (1951), acervo particular.

Figura IX: Canto XI – A Poeira das Almas.

Figura X: Canto XII – São Boaventura Fala a Dante.

Figura XI: Canto XX – A Constelação dos Espíritos Abençoados.

Sumário

Introdução.....	14
Capítulo 1. A História das Ilustrações.....	19
1.1 Considerações sobre Produção e Circulação da Obra nos Primeiros Tempos.....	28
1.2 Circulação da Divina Comédia de Salvador Dalí pela América Latina, em especial no Brasil.....	38
1.3 Pequena História das Ilustrações no Brasil.....	40
1.3.1 A Coleção Lover Ibaixe e a Exposição “A Divina Comédia: Dalí Rumo ao Paraíso de Dante”.....	40
1.3.2 A Coleção do Museu de Valores do Banco Central.....	42
1.3.3 Exposições Nacionais.....	44
Capítulo 2. As Ilustrações de Dalí e a Fortuna Crítica da Divina Comédia.....	45
2.1 Dalí e Rafael.....	50
2.2 Dalí e Gustave Doré.....	54
2.3 Dalí e os Modernos.....	56
Capítulo 3. Considerações Críticas sobre Aspectos Formais da Obra.....	62
3.1 Inferno.....	64
3.1.1 Canto XIV – Os Blasfemos e o Elemento da Materialidade.....	66
3.1.2 Canto XXIII – Os Hipócritas e o Uso da Perspectiva.....	71
3.1.3 Canto XXIX – Os Causadores de Discórdia e a Muleta.....	77
3.2 Paraíso.....	81
3.2.1 Canto XI – A Poeira da Alma e a Descontinuidade da Matéria.....	83
3.2.2 Canto XII – São Boaventura Fala a Dante e a Relação entre a Física e o Divino.....	88
3.2.3 Canto XX – A Constelação dos Espíritos Abençoados e a Não-Abstração.....	92
Considerações Finais.....	96
Referências Bibliográficas.....	99
Anexos.....	112

Introdução

Não seria exagerado afirmar que, com exceção da Bíblia Sagrada, a Divina Comédia de Dante Alighieri foi a obra de maior impacto no pensamento humanista ocidental. Salvador Dalí (1904 – 1989), mesmo que a contragosto da crítica italiana, não só ilustrou a Comédia, como fez uso de seu gênio e popularidade para atribuir ao poema um tom excepcionalmente particular. Observar as gravuras de Dalí para a Divina Comédia é perceber o empenho do artista para superar valores plásticos consagrados pelo surrealismo na direção de uma nova experiência estética, pautada na fé católica e nos avanços da ciência pós segunda grande guerra.

Com esta dissertação, procuramos averiguar criticamente as transformações visuais no decorrer da narrativa que Salvador Dalí propõe para a Comédia. Desse modo, as questões de investigação estão relacionadas aos recursos empregados pelo artista para lidar com a necessidade de integrar a composição poética de Dante com uma nova concepção visual. No decorrer dos três livros - *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*¹ - Dalí parte sucessivamente de uma iconografia surrealista, típica dos anos anteriores à década de 1950, onde é comum a presença de muletas, gavetas e texturas, para alcançar um novo modelo, preocupado com as questões da matéria e a relação da mesma com o mundo espiritual.

Em um primeiro momento, acreditávamos que o método iconológico daria conta de satisfazer nossas demandas investigativas; todavia, com o desenrolar da pesquisa, pareceu-nos

¹. A partir de agora, optamos por diferenciar os termos *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* pelo uso do itálico. Esse mecanismo se fez necessário uma vez que é inevitável para a boa compreensão da dissertação distinguir conceitualmente os termos relacionados ao dogma católico (sem itálico) com as referências diretas aos livros que compõe a Comédia (em itálico).

óbvio que o problema era de ordem formal, uma vez que o que propomos é tratar da composição objetiva da imagem, ou seja, do uso de recursos visuais. Em paralelo, os valores simbólicos agregados à forma não foram desprezados.

Enquanto o método iconológico busca o significado intrínseco da obra e relaciona a mesma com uma tradição iconográfica anterior, a análise formal propõe um estudo de particularidades. Dessa forma, trazendo à luz esses pequenos pormenores, poderemos apontar satisfatoriamente onde se encontram as diferenças e o sentido que tomam.

Conforme Heinrich Wölfflin:

Com sutileza cada vez mais apurada devemos tentar, deste modo, revelar a relação da parte com o todo, para que possamos chegar à definição dos tipos individuais de estilo, não apenas na forma do desenho, como também no tratamento da luz e das cores. Compreenderemos, então, como uma determinada concepção formal está necessariamente ligada a uma certa coloração e aos poucos entenderemos o complexo global das características pessoais de um estilo como a expressão de um certo temperamento. Para a história descritiva da arte ainda há muito a ser feito nesse sentido.²

Limitamos o uso da análise formal no âmbito específico dos problemas referentes à composição da imagem. Não é pretensão dessa dissertação avançar para as questões de *estilo nacional* ou os *estilos de uma época*, como propõe Heinrich Wölfflin; haja vista que o autor alemão parece interessado especificamente na produção barroca ou renascentista, o que não é nem mesmo próximo ao nosso objeto de estudo.

². WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte. O Problema da Evolução dos Estilos na Arte Mais Recente*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 9.

Como todo método de pesquisa, a análise formal não escapou de ser sistematicamente avaliada e posta à prova. Giulio Carlo Argan argumenta que:

O perigo inerente a este tipo de pesquisa consiste na fixação de constantes formais, nacionais ou étnicas, e no consequente retardamento do processo histórico: se não se pode negar que as relações são mais estreitas e frequentes entre fenômenos da mesma área cultural, não se trata de constantes invariáveis, mas de desenvolvimento histórico.³

Nesse sentido, a dissertação foi organizada de modo a considerar os processos históricos equivalentes ao processo de análise formal. O primeiro capítulo, A História das Ilustrações, é de natureza histórica. A proposta é fazer emergir elementos que possibilitem ao leitor compreender a obra de Dalí para a Divina Comédia dentro do espectro de produção geral do artista. Além do mais, é nesse capítulo que trataremos da circulação da obra em território nacional. O mesmo se aplica ao segundo capítulo, As Ilustrações de Dalí e a Fortuna Crítica da Divina Comédia, também de natureza histórica. Entendemos esse capítulo como o momento oportuno de contrapor a produção de Dalí à tradição iconográfica de ilustradores da Comédia. O terceiro e último capítulo, Considerações Críticas sobre Aspectos Formais da Obra, foi concebido para dar conta das análises. Por uma questão de tempo hábil de pesquisa, a escolha das gravuras foi pensada de modo a possibilitar tratar de temas amplos e relevantes da obra tendo em vista casos específicos, por exemplo: analisamos a gravura do *Inferno* referente ao Canto XXIII, chamada Os Hipócritas. Algumas características dessa gravura são recursos plásticos recorrentes em toda produção visual do livro em questão. Dessa maneira,

³. ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. 2ª ed. Lisboa: Editora Estampa, 1992, pp. 35-36.

quando tratamos do uso da perspectiva nessa gravura, estamos evidenciando algo que é comum a toda produção.

As gravuras selecionadas para o processo de análise foram: *Inferno*, Canto XIV – Os Blasfemos, Canto XXIII – Os Hipócritas e Canto XXIX – Os Causadores de Discórdias; *Paraíso*, Canto XI – A Poeira das Almas, Canto XII – São Boaventura fala a Dante e, por último, Canto XX – A Constelação dos Espíritos Abençoados.

Do ponto de vista acadêmico, o debate sobre a produção de conhecimento acerca da Divina Comédia de Salvador Dalí permanece restrito à esfera dos significados. Até o momento, dois autores destacaram-se no centro do debate: Ilaria Schiafiini e Jean-Pierri Barricelli. Já no âmbito da circulação das obras e formação de acervos, especialmente no caso brasileiro, o debate tem ocorrido exclusivamente por meio da publicação de catálogos de exposição. Exceção feita à dissertação de mestrado apresentada por Rachel Vallego, que versa sobre a constituição do acervo do Museu de Valores do Banco Central, instituição que mantém sob salvaguarda um exemplar incompleto da obra de Dalí.

Além do mais, acreditamos ser necessário definir de maneira mais precisa o lugar que Salvador Dalí pretendeu ocupar na história da arte. Não existe um consenso sobre os conceitos e referências utilizados por Dalí para dar conta dos problemas de ilustrar a Divina Comédia. Conforme Barricelli:

Dalí, que produziu (...) litografias que acompanham cada parte do texto da Divina Comédia, (...) apresenta sua estética surrealista, onírica, fantástica e freudiana do caos e da loucura no Inferno, abandona-a em grande parte no purgatório, em que sua estética torna-se existencialmente expressionista e, no Paraíso, faz surgir uma estética mais feliz, quase tradicionalmente religiosa – Todos os três cantos apresentam-se de várias

formas, dos esboços a exercícios anatômicos, da frescura da aquarela para as pesadas linhas do desenho.⁴ (Nosso grifo)

E ainda, conforme Ignacio Liaño:

A ilustração (...) está imbuída de todas as formas de energia conhecida pela ciência moderna, que apareceram no curso de um itinerário que vai desde o surrealismo mais simples do *Inferno* até o estalido mais nuclear ou abstrato-expressionista do *Paraíso*.⁵ (Nosso grifo) (Nossa tradução)

Os termos “expressionista” ou “abstrato-expressionista” são repletos de significado, e nenhum deles parece dar conta do arcabouço teórico do artista. Com efeito, Dalí cria os seus próprios referenciais e as gravuras para o *Inferno*, *Purgatório* ou *Paraíso* só fazem sentido quando contrapostos a eles.

Durante o processo de pesquisa consultamos três edições da Divina Comédia. A primeira da Editora Nova Cultural, em português, é uma versão em prosa, reescrita por Hernâni Donato⁶. A segunda, em italiano, é uma versão com cópias das ilustrações de Sandro Botticelli, da editora Le Lettere⁷. E a terceira é uma edição bilíngue, italiano/português, da Editora 34⁸.

⁴. BARRICELLI, Jean-Pierre. Dante in the arts: a survey in: Annual report of the Dante society. nº 114. Estados Unidos. 1996. “Dalí, who executes the whole Commedia in litographs accompanying the text of *La Divine Comédie*, presents his surrealistics, oneiric, fantastic, and Freudian aesthetic of chaos and madness in the *Inferno*, abandons it largely for the *Purgatorio*, in which his aesthetic becomes existentially expressionistic, and in the *Paradiso* brings forth a happier, almost traditionally religious aesthetic – all three canticles in various styles and media from sketches to anatomical exercises, from watercolor freshness to heavy line-drawing.” p. 87.

⁵.LIAÑO, Ignacio Gómez. *Dalí*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1982. “La ilustración, (...) está imbuída de todas las formas de energía conocidas por la ciencia moderna, que apareceran en el curso de un itinerario que vá desde el surrealismo más reptante y dibujístico del *Inferno* hasta el estálido más nuclear o abstracto – expressionista del *Paradiso*.”

⁶. ALIGHIERI, Dante; DONATO, Hêrmani. *A Divina Comédia*. São Paulo: Nova Cultural. 2003. ISBN 8513010960.

⁷. ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comédia Illustrata da Sandro Botticelli*. Florença: Casa Editrice Le Lettere. 2008. ISBN 8860871255.

⁸. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 2010. ISBN 857326120X.

Ademais, visitamos três acervos com exemplares da obra. A primeira visita ocorreu ao acervo da família Coscolla/Arévalo, por ocasião da montagem da exposição Dalí – A Divina Comédia, na Caixa Cultural. Trata-se de um exemplar oriundo da edição Les Heures Claires, número de tiragem 283. O segundo exemplar é uma reimpressão da edição original sob litografia ofsete, incompleto, pertencente ao Museu de Valores do Banco Central em Brasília. E por último, a Coleção Lover Ibaixe, atualmente pertencente ao acervo da prefeitura da cidade de São Carlos. Esse exemplar é marcado com as iniciais *E. A.* do francês *Epreuve d'Artiste*, ou Prova de Artista.

Optamos por basear nossa pesquisa no exemplar da Coleção Lover Ibaixe junto à edição bilíngue da Editora 34. A Coleção Lover Ibaixe está aberta à visitação, e até o momento é o único exemplar completo em território nacional. Até a presente data, a coleção está em exposição com o título de A Divina Comédia: Dalí Rumo ao Paraíso de Dante. A edição utilizada para subsidiar a montagem dessa exposição foi a da Editora 34, dessa forma, por uma questão prática, decidimos utilizar a mesma versão.

Capítulo 1. A História das Ilustrações

A história das ilustrações de Salvador Dalí para a Divina Comédia é cercada de acordos e desacordos, acertos e desacertos. De maneira geral, foram necessários oito anos para a conclusão do trabalho e mais alguns outros para vê-lo editado e impresso no formato de livro. Diversos editores interessaram-se pela coleção, adquirindo os direitos de reprodução da obra, para publicá-la tanto em formato de luxo quanto em versões mais populares. Não obstante, alguns pormenores dessa história irão emergir ao longo do texto, quando poderemos

compreender os processos criativos de Dalí, dispondo-os dentro de uma narrativa histórica coerente.

No ano de 1996, Albert Field, arquivista e amigo pessoal do artista, publicou *The Official Catalog of the Graphic Works of Salvador Dalí*.⁹ Respeitado pela crítica e apontado como a maior autoridade no assunto, Field é citado por diversos historiadores como referência de catalogação do trabalho de Dalí.¹⁰ De acordo com o levantamento do arquivista, o editor Joseph Fôret, em 1964, publica uma edição de luxo contendo 33 gravuras.¹¹ Eram parte dessa composição algumas aquarelas originais. No mesmo ano, Jean Estrade, responsável pela editora Les Heures Claires, publica uma edição popular com 4.765 cópias impressas da gravura. Essa edição era acompanhada pelo livro da Divina Comédia, no entanto, as gravuras não faziam referências exatas ao texto. A editora Arti e Scienza Salani imprime em Paris e publica em Florença 3.188 cópias das gravuras. Essa edição também era acompanhada por um exemplar impresso do livro de Dante. Em 1974, a Naffouj Gallery de Landstul, na Alemanha, lança aproximadamente 1.000 edições em formato de livro.¹²

Outros documentos sugerem que no ano de 1964, a Les Heures Claires, pela figura de Robert Blairon, assinou novo contrato com o artista. Dessa vez, a editora mirava objetivamente a impressão de uma nova série de gravuras com apenas dez exemplares, sob

⁹. FIELD, Albert. *The Official Catalog of the Graphic Works of Salvador Dalí*. Astoria: S. Dalí Archives, 1996.

¹⁰. Até a presente data, a **Fundação Gala-Salvador Dalí**, instituição responsável pelo estudo e salvaguarda de obras e documentos do artista, não concluiu o trabalho de catalogação e resumo de obras. Em seu site está disponível um catálogo Raisonné de pinturas que correspondem aos anos de 1910 a 1964. Ver: <http://www.salvador-dali.org/catalog_raonat/index_cronologic.php>.

¹¹. Existe uma contradição acerca da tiragem das gravuras. Ilaria Schiaffini, em *From Hell to Paradise or the Other Way Round? Salvador Dalí's Divina Commedia*, afirma que: “Dalí conta que depois da impressão de 150 cópias, questões financeiras levaram Forêt a transferir os direitos para Les Heures Claires, que reeditou a obra em tiragem substancial, incluindo 100 reproduções fotomecânicas no mesmo ano.” **Do Inferno ao Paraíso, ou Seria o Contrário? A Divina Comédia de Salvador Dalí**. São Paulo: [s.n.], Caixa Cultural, 2014.

¹². Ver anexo I.

papel-cartão preto e emoldurados por filetes de ouro.¹³ Essa edição das gravuras não era acompanhada pelo livro. Se levarmos em conta o levantamento feito por Albert Field e o segundo contrato de dez edições, chegaremos ao montante de 8.996 edições impressas. O número de cópias e impressões é absolutamente desordenado, visto que uma série de contratos com apêndices de edições comemorativas e cópias de autoria duvidosas foram, e ainda são, jogadas no mercado.

(Figura I): Cópia do contrato entre Salvador Dalí e a editora Les Heures Claires, de 1964.

Em conformidade com o processo acima descrito, alguns historiadores¹⁴ entendem que, em razão da quantidade de cópias e dos parâmetros modernos para avaliação de autenticidade das gravuras, é impraticável aferir com exatidão a originalidade de quaisquer

¹³. Ver figura I.

¹⁴. Ver WANCZURA, Dietro. *The Great Dalí Art Fraud e Salvador Dalí Prints*. Galeria Artelino. Disponível em: <<http://www.artelino.com/articles/salvador-dali-prints.asp>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

dessas obras. Até mesmo Albert Field admite que, em grande medida, o trabalho de Salvador Dalí é problemático no que se refere à originalidade.

No sentido estrito de originalidade e de autenticidade, uma cópia deve partir de uma matriz produzida pelo próprio artista. O processo de impressão deve ser, quando menos, acompanhado pelo criador, todos os exemplares devem ser assinados e numerados por suas próprias mãos e, após o fim da produção, a matriz deverá ser inutilizada¹⁵.

Nenhuma das edições parece atender completamente às definições da norma.¹⁶ Embora existam fotografias que comprovem algum tipo de envolvimento de Dalí com o processo de impressão das gravuras¹⁷, há muito se sabe que o próprio artista tinha por prática assinar folhas em branco e deixá-las nas mãos de seus editores.¹⁸

¹⁵. Ver HAERTEL, Nilza Grau. *Considerações sobre Gravura Artística*. Porto Alegre: Porto Arte Revista de Artes Visuais, 1990. “No início dos anos 60, tanto na Europa como nos Estados Unidos, um grupo de artistas, colecionadores de arte e diretores de museus, reuniu-se para estabelecer os critérios que norteiam os gravadores quanto a uma definição de gravura original, com a finalidade de proteger as obras de arte de possíveis comercializações inescrupulosas. Houve um acordo geral quanto aos seguintes itens: 1- O artista faz, pessoalmente, a matriz, criando uma imagem sobre a mesma, com o propósito de elaborar uma gravura. 2- A impressão deve ser feita manualmente pelo artista, ou sob sua orientação direta. 3- Cada exemplar da edição deve ser assinado pelo artista, indicando o número total de tiragens e o número de série da cada cópia. 4- A matriz deve ser cancelada, após uma última prova demonstrando seu cancelamento, após o esgotamento da edição desejada.”

¹⁶. Cabe a advertência de que as gravuras de Dalí para a Divina Comédia da edição Les Heures Claires são anteriores à norma.

¹⁷. Ver figuras II e III.

¹⁸. Ver CATTERALL, Lee. *The Great Dalí Art Fraud and Others Deceptions*. Nova Iorque: Barricade Books, 1992.

(Figura II): Raymond Jacquet (esq.), Salvador Dalí (centro) e Jean Estrade (dir.), comparando a impressão das gravuras com as aquarelas originais. 1960. Acervo da coleção Fundação Gala-Salvador Dalí.

(Figura III): Salvador Dalí assinando uma cópia da Divina Comédia. 1960. Acervo da coleção Fundação Gala-Salvador Dalí.

Ademais, as matrizes produzidas pelos técnicos gravadores Raymond Jacquet e Jean Taricco em 1963 para a edição da *Les Heures Claires* jamais foram canceladas.¹⁹ Sendo possível ainda que algumas outras tenham sido replicadas, visto que, certas galerias como a Lockport Street Gallery, em Indiana, nos Estados Unidos, ainda imprimem cópias das gravuras por cerca de \$ 200 (duzentos dólares).

O especialista em gravuras japonesas Dieter Wanczura, da casa de leilões Artelino Japanese Prints, dedicou algum tempo de sua carreira para estudar as gravuras de Salvador Dalí. De acordo com seus estudos²⁰, uma maneira de diferenciar as gravuras falsas das originais seria observar os sinais da marca d'água nos papéis. Segundo Wanczura, as fábricas que forneciam os papéis de impressão para Dalí mudaram o símbolo nos anos 1980. Todas as impressões feitas a mando do artista não devem incluir os sinais da *Rives* ou *Acher* cercados pelo símbolo de infinito. Outro dado de comparação importante é que, depois dos mesmos anos 1980, o artista não assinou mais nenhuma gravura.

Esclarecidos os critérios de investigação adotados para tratar do impasse a respeito da originalidade da obra, cabe agora refletirmos sobre outra particularidade significativa: a disposição em que as gravuras são postas à vista.

A narrativa construída a partir da escolha da sequência das gravuras tem implicações severas na concepção dos discursos curatoriais e das exposições, bem como na forma que o

¹⁹. O editor Joseph Fôret também produziu algumas matrizes de gravura para a impressão de seu exemplar de 1964. Não obstante, as transposições das aquarelas originais para os blocos de impressão nunca foram completas.

²⁰. Os estudos de Dieter Wanczura foram publicados no website <<http://www.artelino.com/>>.

público visitante, muitas vezes leigo e alheio às condições históricas, entende e lida com a narrativa que o próprio artista propõe para a Divina Comédia.

Salvador Dalí provoca o expectador e diz abertamente nunca ter lido a Divina Comédia,²¹ assume que a correspondência entre texto e imagem coube à Gala e que a inspiração veio-lhe por meio de um sonho.²² No entanto, contradiz-se em entrevista dada à revista *Barcelona's Destino*, de 1950, e assume que, naquele momento, lia a Divina Comédia com um interesse apaixonado.²³ Ora, que motivo teria o artista para sustentar tal contradição? A resposta parece apontar para o fato de que, muito provavelmente, Dalí rejeita a posição de um artista que não entrega algo de seu inconsciente na tarefa de executar a ilustração de um poema. Dalí quer ser visto com protagonismo, quer deixar claro que se trata de uma obra autoral e não somente de um artista que ilustra Dante. Ilaria Schiaffini acredita que “A leitura do artista não fica limitada a uma interpretação da história do texto, mas explora o potencial metafórico das palavras de Dante, que é expandido para o próprio fluxo de imaginação dele.”²⁴ E ainda:

Quando o pintor [Salvador Dalí] se torna um ilustrador o texto literário acrescenta mais uma variável a essa cadeia de associações simbólicas, já que a linguagem poética intervém no complexo jogo de deslocamentos semânticos que ocorrem quando motivações inconscientes são traduzidas em imagens. De fato, metáforas textuais e alusões implícitas, oferecem

²¹. Ver DALÍ, Salvador. *As Confissões Inconfessáveis de Salvador Dalí*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976. “Nunca li Dante. Sonhei com ele, [...], Gala, olhando para as gravuras que eu fiz, as colocou no texto [...]” p. 250.

²². O embate acerca da correspondência exata entre texto e imagem ganha força quando observamos o Canto I, Dante Inicia sua Viagem. Dante é explícito ao dizer “A meio caminho de nossa vida / fui me encontrar em uma selva escura / estava a reta minha via perdida”, no entanto, Dalí inicia a jornada da personagem em um campo ermo, ensolarado e relativamente distante de qualquer sinal de vida selvagem.

²³. Ver: GIBSON, Ian. *The Shameful life of Salvador Dalí*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1998.

²⁴. Ver SCHIAFFINI, Ilaria. *Op. cit.*, p. 10.

material adicional para o método paranoico-crítico. Embora as imagens que emergem de tal processo possam por vezes parecer muito distantes das palavras que inspiram, elas na verdade surgem de uma elaboração ‘inconsciente’ dos sentidos secundários ou camadas metafóricas do texto.²⁵

Dessa forma, a obra do artista catalão se distancia radicalmente de outros artistas e comentadores dos séculos anteriores, pois, enquanto esses permaneciam no âmbito próprio do poema, Dalí transcende e tem como matéria-prima de seu trabalho, o resultado simbólico e metafórico dessa transcendência.

Articulando sobre esse mesmo assunto, parece-nos razoável considerar a (in)existência de uma correspondência entre texto e imagem. Se Salvador Dalí não leu o poema, a ideia de uma correspondência estaria comprometida. Contudo, a resposta para essa questão parece estar em outra conjuntura, a questão da sequência das gravuras não está propriamente na leitura ou não da Divina Comédia, mas na forma com que as edições das gravuras foram organizadas. E, por certo, as edições não foram organizadas respeitando uma ordem pré-estabelecida.

As imagens aparecem publicadas pela primeira vez em conjunto e de forma seriada por ocasião da mostra Dalí – Cent Aquarelles Pour la Divine Comédie, de 1960 no Musée Galliera em Paris. A publicação do catálogo dessa mostra apresentava ao grande público algumas aquarelas fotocopiadas, com pequenas passagens do poema circunscritas ao fim da imagem. Três anos mais tarde, Joseph Fôret edita e publica uma pasta de gravuras soltas, sem texto circunscrito, onde, inclusive, encontravam-se algumas das aquarelas originais. No

²⁵. Ibid.

mesmo ano, a editora Les Heures Claires decide publicar um conjunto de exemplares com gravuras não encadernadas, que tinha como modelo de sequência das imagens o catálogo da exposição do Musée Galliera. Apesar de trazer o poema da Comédia, a edição da Les Heures Claires não fixou o texto ao poema e não trouxe nenhum tipo de ligação textual expressa entre texto e gravura. A única edição a preocupar-se verdadeiramente com a correspondência entre texto e imagem foi a da editora florentina Arti e Scienza Salani. Mesmo assim, essa edição não corresponde completamente à relação estabelecida pelo catálogo da mostra do Musée Galliera, ou seja, cada edição optou por critérios particulares para ordenar e nomear as gravuras.

Corroborando com essa ideia Schiaffini diz:

Além do mais, a edição italiana e o catálogo de aquarelas não só não coincidem na seleção de citações que acompanham as imagens, mas existem discrepâncias no posicionamento das imagens de Dalí dentro dos cantos de Dante, e na identificação entre a imagem e o canto. Por exemplo: a imagem 27 do catálogo recebeu o título de *un diable logicien* (um diabo lógico) e foi colocada no canto XXVII do inferno (como era na edição de 1963) enquanto a edição italiana a chamou Lúcifer (Lúcifer) e a colocou no canto XXIV.²⁶

A respeito disso, o historiador alemão Wolfgang Everling²⁷ publicou estudo analítico de comparação entre imagem e texto. Everling conclui que, por não haver nada que o levasse a um “protótipo autêntico”, seria impossível definir com parâmetros objetivos qual seria a

²⁶. Cf. SCHIAFFINI, Ilaria. **Op. cit.**, 2014, p. 10.

²⁷. EVERLING, Wolfgang. *Zu Seinen Illustrationen der Divina Commedia*. Apud: SCHIAFFINI, Ilaria. SCHIAFFINI, Ilaria. **Op. cit.**, p. 11.

ordem correta estabelecida pelo artista. Tudo isso se atribuiria à “perda de contexto” das gravuras no decorrer das edições.

1.1 Considerações sobre Produção e Circulação da Obra nos Primeiros Tempos

A ideia de compor uma cronologia que permita dar conta dos fatos relevantes parece implicar a delimitação clara e precisa de um tempo. Afim de que se possa ter claros os movimentos que levaram à consumação desse projeto, optamos por privilegiar os anos de 1949 a 1963. A escolha dessas datas refere-se, respectivamente, ao retorno do ilustrador à Europa e à transposição das aquarelas em blocos de impressão de gravuras.

No ano de 1949, após permanecer em Nova Iorque por quase dez anos, Dalí retorna à Europa. Como demonstração de apego às tradições católicas, o artista e sua esposa Gala viajam juntos à Itália e esperam por uma audiência com o Papa Pio XII. Nessa audiência, o casal almejava obter permissão para contrair matrimônio, posto que, para a doutrina católica, só é permitido casar-se uma única vez. Até aquele momento, aos olhos da igreja, Gala ainda era casada com o poeta Paul Éluard.

Gala e Dalí hospedaram-se no Grand Hotel de Roma²⁸. No decorrer de sua estadia, o artista recebe a visita de um editor desconhecido que representava os interesses do Istituto

²⁸. Essa estadia ficou eternizada por inúmeros encontros inusitados. Dalí revela em seu diário detalhes sobre um inesperado encontro com o cineasta francês René Clair e os interesses por trás da audiência com o papa. “Una mattina a Roma, scendevo a tutta velocità le scale del Grand Hotel, munito di una strana cassa chiusa con delle cordicelle piombate. La cassa conteneva una delle mie pitture. Nella hall era seduto René Clair, che leggeva il giornale. Ha alzato gli occhio i suoi occhi sempre scettici, cerchiati, come si sa, dal lívido inguardibili e congenito della cornificazione cartesiana. Mi ha detto: - Dove corri così, a quest’ora, trascinando tante cordicelle? Ho risposto brevemente e con il massimo di dignità: - Vado a trovare il papa, poi torno, aspetami qui. [...] Mà René Clair non ha mais saputo che fra il trecentocinquanta scopi della mia visita, il numero uno era

Poligrafico dello Stato e do governo italiano.²⁹ Nessa visita, conversou-se sobre um projeto para a celebração do sétimo centenário do poeta Dante Alighieri, que previa a publicação de uma nova edição ilustrada do poema épico da Divina Comédia. Prontamente, e no intuito de divulgar suas atividades para os anos seguintes, Salvador Dalí escreve o seguinte recado à revista Vogue:

“Dalí, Relato exclusivo para VOGUE sobre as atividades de 1949
Do Jeito que você Gosta, Luchino Visconti, com o apoio do governo
Don Juan Tenorio, National Theatre, Luis Escobar
 Ilustrações para a *Divina Comédia*, Instituto Poligráfico do Estado
Salomé, Royal Covent Garden, Peter Brook.”³⁰ (Nossa tradução)

una pratica per ottenere l'autorizzazione di sposare Gala in chiesa: una cosa difficile perchè il suo primo marito, Paul Éluard, era, per la felicità di tutti, ancora in vita.” (Em um dia pela manhã, em Roma, descia as escadas do Grand Hotel a toda velocidade, carregando uma estranha caixa selada com cabos de chumbo. A caixa continha uma de minhas pinturas. No hall estava sentado René Clair lendo um jornal. Leventou seus olhos, e seus olhos são sempre cépticos, como sabemos, de incurável lividez e congênito da cornificação cartesiana. Me disse: - Onde vai desse jeito, a esta hora, arrastando tantos cabos? Respondi brevemente e com o máximo de dignidade: - Vou encontrar o papa, logo volto, espere-me aqui! [...] Mas René Clair jamais soube que entre os trezentos e cinquenta motivos de minha visita, o número um era, na prática, obter permissão para casar com Gala na igreja: uma coisa difícil, porque seu primeiro marido, Paul Éluard, era, para a felicidade de todos, ainda vivo.) (Nossa tradução) DALÍ, Salvador. **Op. cit.**, pp. 162-163.

²⁹. O nome desse representante é desconhecido. No entanto, Montse Aguer e Lea Mattarella tratam do evento da seguinte forma: “Nel mese di novembre Gala e Dalí trascorrono alcuni giorni nella capitale per perfezionare con un editore il progetto di illustrare la Divina Commedia.” (No mês de novembro, Gala e Dalí passaram alguns dias na capital para acertar com um editor o projeto de ilustrar a Divina Comédia.) (Nossa tradução) AGUER, Monste; MATTARELLA, Lea. et al. *Dalí – Un Artista, Un Genio*. Milão: Skira Editor, 2012, p. 240.

³⁰. Ver figuras IV e V. “Dalí Exclusive report for VOGUE on his activity in 1949 / *As You Like It*, Luchino Visconti, with government’s support / *Don Juan Tenorio*, National Theatre, Luis Escobar / Illustrations Divine Comedy, Polygraphic State Institute Rome / *Salomé*, Royal Covent Garden, Peter Brook.” Já no ano anterior, 1948, Salvador Dalí estava empenhado na produção de cenários para peças de teatro. Robert Descharnes e Gilles Nèret referem-se a esse evento da seguinte maneira: “A 21 de julho de 1948, Gala e Dalí desembarcam no Havre e vão diretamente para Port Lligat. Aqui, vai ele, a toda pressa, executar trabalhos que lhe encomendaram: os cenários e o guarda-roupa de duas peças. *Salomé*, de Richard Strauss, para Peter Brook e *As You Like It*, de Shakespeare, para Luchino Visconti.” DESCHARMES, Robert; NÈRET, Gilles. *Salvador Dalí: A Obra Pintada 1904-1989*. Lisboa: Taschen, 2013, pp. 410-411.

(Figura IV): Página com ilustrações para a Revista Vogue, inspiradas nas peças de teatro *As you like it* (Roma), *Salomé* (Londres) e *Don Juan Tenório* (Madri), 1949-1950, 48 x 79 cm. Publicado originalmente em: SABATER, Enrique. *Las arquitecturas de Dalí*. Umberto Allemandi & Co., Turin-Londres. 1998. Também disponível no site: <<http://www.dante-2000.de/TOCessay.htm>>.

(Figura V): Detalhe da nota da figura IV.

À primeira vista, a imagem no canto inferior direito (figura IV) parece fora de contexto. No entanto, se dedicarmos um pouco mais de atenção aos motivos da imagem, perceberemos uma relação direta com os eventos de 1949. Do lado direito, vemos Salvador Dalí aos pés de Maria. Essa imagem faz referência à primeira versão de *Madonna de Port*

Lligat, obra que foi apresentada ao pontífice católico no momento em que o conheceu. Já a imagem do lado direito mostra o ilustrador ajoelhado em frente ao próprio papa, ou seja, a posição de súplica faz alusão ao pedido de liberação para o matrimônio do artista.

Um ano depois, em 1950, por meio do Istituto Poligrafico dello Stato, a Secretaria de Educação Italiana oficializa o convite a Dalí para uma edição ilustrada da Divina Comédia.

Ao cabo de dois anos, o artista produz 102 aquarelas e as envia a Roma. Esse episódio é brevemente comentado em seu diário:

Dia 26 de julho de 1952

Após uma extenuante jornada de trabalho, recebo um telegrama confirmando que as cento e duas ilustrações para a Divina Comédia chegaram em Roma. O editor Janes traz-me o livro *Dali Nu*. Jantamos e bebemos um maravilhoso champanha, que degusto no paroxismo do prazer. São os dois primeiros copos de champanha que bebo em oito anos.³¹

Em 1953, Dalí e Gala viajam novamente à Roma. Dessa vez, o casal pretendia promover a revisão definitiva das 102 gravuras da Divina Comédia que foram produzidas a partir das aquarelas enviadas no ano anterior. A edição ficou aos cuidados do próprio Istituto Poligrafico dello Stato. No ano seguinte, os modelos em papel que serviram de suporte para a confecção das gravuras ficam em exposição, de março a junho, no Palazzo Pallavicini Rospigliosi, em Roma. Essa também foi a primeira retrospectiva do artista em solo italiano. A mostra expunha 28 pinturas, 17 desenhos, além das 102 ilustrações para a Divina Comédia. A

³¹. Ver DALÍ, Salvador. *Diário de um Gênio*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1989.

exposição no Palazzo Pallavicini foi a primeira vez em que os trabalhos foram apresentados publicamente.³²

(Figura VI): Convite para a exposição de Salvador Dalí na Sala Aurora no *Palazzo Pallavicini Rospigliosi*, de 1954. Acervo da Fundação Gala-Salvador Dalí.

(Figuras VII e VIII): Capa e contracapa do catálogo da *Mostra di Quadri, Disegni ed Oreficerie*, Pallavicini, Roma. 1954. Coleção Privada.

³². Ver figuras VI, VII e VIII.

(Figura IX): Salvador Dalí segura a prancha da gravura “Os Homens que se Devoram” (canto XXX – Paraíso), ao seu lado a atriz italiana Anna Magnani.³³

Alguns dias antes de inaugurar a exposição, Salvador Dalí promove uma performance. Nessa, o artista apresentava sua morte simbólica para depois renascer em um cubo metafísico³⁴, representação da “[...] máxima força espiritual que a mente humana jamais foi capaz de inventar”.³⁵ (Nossa tradução)

³³. A figura IX refere-se ao encontro entre Salvador Dalí e Anna Magnani, no ano de 1953. O encontro serviu para que os dois pudessem tratar do projeto para o filme *La Carretilla de Carne*. Esse filme deveria ter como protagonista a atriz italiana, que naquele mesmo ano participava do filme “*Siamo Donne*” (*Nós, as Mulheres*, no Brasil), no entanto, o projeto de Dalí nunca chegou a ser concluído.

³⁴. Em 1960, Dalí conclui a tela *A Propósito do ‘Discurso sobre a Forma Cúbica’ de Juan de Herrera*. Juan Herrera era um arquiteto e matemático espanhol que viveu na primeira metade do século XVI. De acordo com Maria Calí: “La ‘Forma Cúbica’ (según el termino que posteriormente acuñaria Juan Herrera) llegaba así a significar no solo la superación de un sistema proporcional y perspectivo todavía ligado al humanismo, sino, por médio de un nuevo modo de existir en el espacio y de establecer nuevas relaciones de ordem cultural, la búsqueda de valores que expresasen una exigencia de autonomía espiritual y moral en unos tempos en lo que el conformismo era lo dominante.” (A ‘Forma Cúbica’ [segundo o termo que posteriormente Juan Herrera cunharia] chegou a significar não somente a superação de um sistema proporcional e perspectivo ligado ao humanismo, mas, por meio de um novo modo de existir no espaço e de estabelecer novas relações de ordem cultural, a busca de valores expressam uma exigência de autonomia espiritual e moral em um dos tempos em que o conformismo era o dominante.) (Nossa tradução) Ver CALÍ, Maria. De Miguel Angel a El Escorial. Madri: Akal / Arte y Estética, 1994, p. 29.

³⁵. Ver AGUER, Monste; MATTARELLA, Lea. *Dalí – Un Artista, Un Genio*. Milão: Skira Editor, 2012, p. 246. “[...] Massima forza spirituale che la mente umana è mai stato capace di inventare.”

Este cubo metafísico é a obra do meu renascimento. Este cubo branquíssimo simboliza exatamente o contrário da Bomba de Hidrogênio. Este cubo nuclear contém em suas inscrições todas as combinações possíveis e imagináveis de todas as forças explosivas espirituais, e o máximo da energia corpuscular da maior majestade de criação moral e estética da alma humana. Este cubo atômico contém nesta relação todas as virtudes da originalidade, única capaz de salvar a arte da falta de técnica, do caos ou do nada.³⁶ (Nossa tradução)

(Figura X): Salvador Dalí saindo do cubo na ocasião da performance de estreia da exposição de Roma, 1954. Coleção Fundação Gala-Salvador Dalí.

A morte simbólica, no contexto da Divina Comédia, significa uma transformação sofrida pelo artista através de uma jornada onírica, mas ao mesmo tempo material, física, em busca de uma nova perspectiva estética. Dalí muda o significado visual do que é a Comédia e

³⁶. Ver figura X. AGUER, Monste; MATTARELLA, Lea. **Op.cit.**, p. 247. Toda performance foi feita em língua italiana e representou um grande alvoroço para a crítica de arte local, atraindo um público bastante grande para a mostra. É interessante notar a presença maciça de elementos da física no discurso de Dalí. “Questo cubo metafísico è l’opera della mia rinascita. Questo cubo bianchissimo simbolizza esattamente il contrario della Bomba all’Idrogenio. Questo cubo nucleare contiene nelle sue iscrizioni tutte le combinazioni possibili e immaginabili di tutte le forze esplosive spirituali, e il massimo dell’energia corpuscolare delle più creatrici maestà morali ed estetiche dell’anima umana. Questo cubo atomico contiene in queste relazioni tutte le virtù d’originalità, uniche capaci di salvare l’arte medesima dalla mancanza di tecnica, dal caos o dal nulla.”

do que é ele mesmo. É o abandono sistemático do surrealismo para a entrada violenta e explosiva da física quântica.

Em julho do mesmo ano, a mostra viaja para Veneza e fica exposta no Pallazzo delle Prigioni e em sete de outubro vai para Milão na sala Delle Cariatidi di Pallazzo Reale di Milano. Em dezembro, as aquarelas foram exibidas na galeria Carstairs, em Nova Iorque. No mesmo ano, o Istituto Poligrafico Dello Stato reuniu algumas das gravuras em um folder, com introdução de Luigi Petrobone e colocada em circulação pela Libreria dello Stato, de Roma.

Entre os anos de 1957 e 1959, após sofrer pressão tanto popular quanto por parte da crítica especializada, o Istituto Poligrafico dello Stato decide rescindir o contrato de publicação da edição de Salvador Dalí para as comemorações do sétimo centenário. A pressão partia principalmente da Camara dei Deputati que rejeitava com veemência entregar o trabalho para um artista estrangeiro que tinha sua imagem vinculada ao fascismo de Franco.

Na sessão do dia 25 de fevereiro de 1955, o deputado Vittorio Marangone pede a palavra ao presidente da casa e o questiona sobre essa decisão:

Marangone, Vittorio: Gostaria de falar.

Presidente: Tem permissão.

Marangone, Vittorio: Gostaria de perguntar-lhe, senhor presidente, se podemos colocar, na primeira ordem do dia, uma demanda minha relativa à comissão da ilustração de uma nova edição da Divina Comédia ao pintor Salvador Dalí.

Presidente: Daremos conta de seu desejo.³⁷ (Nossa tradução)

E segue:

³⁷. Ver *Câmara dos Deputados da Itália. Seduta di Venerdì 25 febbraio 1955*. Disponível em: <<http://www.camera.it/leg17/481>>. Acesso em: 21 set. 2015. “Marangone Vittorio. Chiedo di parlare / Presidente: Ne hà facolta / Marangone Vittorio. Volevo pregarla, signor Presidente, di porre quanto prima all’ordinedel giorno una mia interrogazione relativa ala comissione dell’illustrazione de una nuova edizione dela Divina Commedia al pittore Salvatore Dalí. / Presidente: Si terrà conto di questo suo Desiderio.”

Os subscritos gostariam de interrogar o ministro da Instrução Pública, para conhecerem os motivos pelos quais as ilustrações de uma edição do Estado da obra-prima da literatura italiana, a Divina Comédia, está comissionada, com o pagamento de alguns milhões, àquele que um eminente historiador da arte, o professor Lionello Venturi, justamente neste mesmo dia definiu como ‘O mais charlatão dos pintores de hoje’ e que se responda com a verdade a suposição, do mesmo professor Venturi, que tal escolha, a qual excluiu, sem nenhuma razão plausível, a possibilidade de valer-se desta obra um artista italiano, se deva ao fato de que o pintor Salvador Dalí é ‘próximo do atual governo espanhol’, vale dizer do governo do ditador Franco.

Os interrogantes perguntam, por fim, sobre qual medida o governo tomará para revogar uma decisão que suscitou a indignação de todas as partes da melhor cultura italiana.

Alicata, Gian Carlo Pagetta³⁸ (Nossa tradução)

A réplica de Dalí chegou da seguinte forma:

Com a atitude ultrachauvinista deles, resolveram alegar que a alma italiana estava sendo traída. O governo estava em perigo. Sentindo-me insultado, resolvi me divertir com a história.³⁹

Após receber autonomia sobre os direitos de publicação das gravuras, ele duplica o valor dessas e as revende para o editor francês Joseph Fôret, com quem acabava de publicar uma versão ilustrada de *Dom Quixote*. A partir daí começa um novo processo de transposição das aquarelas para xilogravura.

³⁸. Ibid. “I sottoscritti chiedono di interrogare il ministro della pubblica istruzione, per conoscere i motivi per i quali le illustrazioni ad una edizione di Stato del capolavoro della letteratura nazionale, la Divina Commedia, sia no state commissionate, con un compenso di alcuni milioni, a quello che un eminente storico dell’arte, il professore Lionello Venturi, ha proprio in questi giorni giustamente definito ‘il più ciarlatano dei pittori dell’oggi’; e se risponde a verità la supposizione avanzata dallo stesso professore Venturi che tale scelta, la quale ha escluso senza nessuna ragione plausibile la possibilità di valersi per quest’opera di un artista italiano, si debba al fatto che il pittore Dalí Salvatore è ‘appoggiatto dell’attuale governo spagnolo’, vale a dire dal governo del dittatore Franco. / Gli interroganti chiedono infine di conoscere quali misure il Governo intenda prendere per revocare una decisione che ha suscitato l’indignazione di tutta la parte migliore della cultura italiana. / Alicata, Pagetta Gian Carlo”.

³⁹. DALÍ, Salvador. **Op. cit.**, p. 166 e p. 218.

Por ocasião da *XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, Dalí, convidado pelo Marchese di Loyola, diretor da academia da Espanha em Roma, participa com 24 aquarelas que ilustravam a *Divina Comédia*.

No primeiro ano da década de 1960, Joseph Fôret publica o catálogo *100 Aquarelles Pour la Divine Comédie de Dante Alighieri par Salvador Dalí*. A exposição foi realizada no Musée Galliera de Paris, entre os dias 19 e 31 de maio.

Em meio a uma multidão incalculável, que murmura meu nome e chama-me de ‘mestre’, vou inaugurar a exposição de minhas cem ilustrações da *Divina Comédia* no Museu Galliera. Sentir essa admiração é algo extremamente agradável, que sobe através de meu corpo em eflúvios mágicos, corneando e recorneando a arte abstrata, que morre de inveja. Ao perguntarem por que realcei o inferno em cores claras, respondo que o romantismo perpetrou a ignomínia de disseminar a crença de que o inferno era negro como as minas de carvão de Gustave Doré, onde não se consegue ver nada. Tudo isso é falso. O inferno de Dante é iluminado pelo céu e o mel do mediterrâneo, e é por isso que os terrores de minhas ilustrações são analíticos e supergelatinosos com seu coeficiente de viscosidade angélica.

A hiperestesia digestiva de dois seres que se entredevoram pode pela primeira vez ser observada em plena luz em minhas ilustrações. Aí tudo se mostra sob um dia frenético de alegria mística e amoniacal.

Quis que minhas ilustrações para a obra de Dante fossem como leves marcas da umidade de um queijo divino. Daí seu aspecto variado de asas de borboleta.

A mística é o queijo: o Cristo é o queijo, ou, melhor ainda, montanhas de queijo! Santo Agostinho não relata que Cristo é denominado na Bíblia ‘*montus coagulatus, montus fermentatus*’, o que deve ser compreendido como uma verdadeira montanha de queijo? Não é Dalí quem diz isso, mas Santo Agostinho, e Dalí apenas o repete. [...]

Desde o início dividimos da Grécia imortal, os gregos, a partir de angústia do espaço e do tempo, dos deuses psicológicos e das sublimes agitações trágicas da alma humana, construíram todo o antropomorfismo mitológico. Seguindo a linhagem dos gregos, Dalí só se satisfaz quando fabrica, com as angústias do espaço, do tempo e das agitações quantificadas da alma, um queijo! E um queijo místico, divino!⁴⁰

⁴⁰. Ver DALÍ, Salvador. **Op. cit.**, p. 182; 19 de maio de 1960.

Em decorrência de uma grave crise financeira, o editor Joseph Fôret transfere os direitos de reprodução das gravuras para a editora francesa Les Heures Claires, na figura do empresário Jean Estrade, que finalmente publica as ilustrações. A edição de Fôret continha apenas 100 exemplares⁴¹.

Em 23 de novembro de 1963 termina o processo de transposição das aquarelas para blocos xilográficos. Durante esse processo, foram fabricados 35 placas e 3500 blocos, e os principais responsáveis pela transposição foram os técnicos gravadores Raymond Jacquet e Jean Taricco.

No mês de dezembro, a editora Adriano Salani de Florença e Arti e Scienze de Roma organizam, em conjunto com a Scuola Grande de San Teodoro di Venezia, uma mostra internacional de livros de artista, em que é apresentada pela primeira vez a edição italiana da Divina Comédia de Dalí. A edição italiana das ilustrações se deve principalmente à figura de Milko Skofic, proprietário da editora Salani de Florença e a Arti e Scienze de Roma.

1.2 Circulação da Divina Comédia de Salvador Dalí pela América Latina, em Especial no Brasil

Não é pretensão dessa dissertação percorrer todos os caminhos que as ilustrações de Salvador Dalí possam ter enveredado pelo território latino-americano, pois seria uma tarefa bastante extenuante e incompatível com as aspirações primárias dessa pesquisa. Entende-se que não nos cabe inventariar detalhadamente o acervo de todos os colecionadores, museus ou

⁴¹. Aqui existe uma contradição entre as fontes. De acordo com Ilaria Schiaffini, (**Op. cit.**) a edição de Fôret teria 100 exemplares, enquanto Albert Field (**Op. cit.**) garante que são 33.

fundações que incluam uma cópia das ilustrações. No entanto, algumas instituições se destacam e passam a adquirir certa importância no cenário cultural latino-americano.

Esse é o caso da FUNIBER, Fundación Universitaria Iberoamericana que, dos anos 2000 para cá, desenvolve projetos de difusão cultural por toda a Espanha e América Latina. Dentro das propostas da fundação, destaca-se o intercâmbio de informações através de palestras, publicações, conferências, exposições de arte e planos curatoriais.

O acervo de gravuras da FUNIBER é composto pelos seguintes artistas: Goya (La Tauromaquia), Picasso (El Entierro del Conde Orgaz), Miró (El Canto del Sol, Las Maravillas con Variaciones Acrósticas, Melodía Ácida) e Salvador Dalí (Goya-Dalí: Del Capricho al Disparate, La Divina Comedia, Los Sueños Caprichosos de Pantagruel, Las Cenas de Gala).

Vale dizer que o exemplar da Divina Comédia da coleção FUNIBER provém da editora francesa Les Heures Claires. Essa coleção, particularmente, tornou-se bastante significativa, visto que fazem parte desse acervo seis lâminas de prova de cor.

Desde a aquisição desse exemplar, a FUNIBER tem por prática propor parcerias institucionais para viabilizar a mostra de seu acervo em museus e centros culturais de diversos países da América Latina. A exposição das gravuras de Salvador Dalí para a Divina Comédia já passou por vários países do continente.⁴²

⁴². Honduras – de 9 de fevereiro a 6 de maio de 2012, no Museu Para La Identidad Nacional; Guatemala – de 9 a 21 de outubro de 2012, no Centro de Formación de La Cooperación Española; El Salvador – Maio de 2013, no Museu de Arte de El Salvador; Colômbia – de 22 de maio a 3 de julho de 2014, no El Fondo de Cultura Economica; e Peru – 26 de novembro de 2014 a 7 de fevereiro de 2015, no Centro de Cultura Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores.

1.3 Pequena História das Ilustrações no Brasil

Com o intuito de contemplar a necessidade de alinhar essa dissertação com o espaço geográfico em que é produzida e tratar especificamente do acervo que se tornou parâmetro para esse estudo, proponho como sequência do item anterior problematizar os aspectos nacionais da circulação das ilustrações da *Comédia*. Obviamente, e mantidas as restrições do tópico antecedente, não será possível considerar todos os acervos e coleções nacionais, no entanto, serão considerados os acervos, as coleções e os eventos de maior expressão nos últimos anos.

1.3.1 A Coleção Lover Ibaixe e a Exposição “A Divina Comédia: Dalí Rumo ao Paraíso de Dante”

Em meio aos acervos nacionais conhecidos, a Coleção Lover Ibaixe adquiriu uma importância singular. As gravuras foram adquiridas no ano de 1976 quando o empresário e fazendeiro Lover Ibaixe viajava pela Espanha. De acordo com seu testemunho, a compra das gravuras se deu ao fim de um encontro casual, quando Gala Dalí lhe ofereceu uma cópia das gravuras da *Divina Comédia* pela quantia de 300 moedas de ouro.⁴³

Durante algum tempo as ilustrações mantiveram-se sob salvaguarda do próprio colecionador, quando no ano de 2002 a Câmara dos Deputados, em Brasília, decidiu por

⁴³. De acordo com a pesquisa do curador da mostra *A Divina Comédia: Dalí Rumo ao Paraíso de Dante*, Hilário Domingues Neto: “As obras foram trocadas por moedas de ouro do Império Austríaco, que haviam fascinado a russa de nome Gala, esposa do catalão genial. O metal, de valor histórico, foi triunfo do são-carlense (Referência ao colecionador Lover Ibaixe).”

expor pela primeira vez em solo brasileiro o conjunto completo das ilustrações.⁴⁴ A exposição do museu da Câmara dos Deputados, com texto de apresentação de Ana Gonçalves Magalhães, solucionou definitivamente a questão de autenticidade das gravuras. Estas foram submetidas ao exame da Fundação Gala-Salvador Dalí em Figueiras e, pelo parecer técnico da perita Julliete Murphy, passaram a ser consideradas autênticas.

Um aspecto relevante para a coleção é a marca *E. A.*, do francês *Epreuve d'Artiste* ou Prova de Artista, no canto inferior direito de cada ilustração. A marca indica que o material provém de uma tiragem significativa da impressão, pois é a partir da prova de artista que se criam parâmetros de comparação para o restante das gravuras.⁴⁵ Além do mais, existem outros sinais perceptíveis, como a marca d'água da editora Les Heures Claires.

Atualmente, a coleção mantém-se completa e sob salvaguarda do Espaço Cultural Acervo “Antonio Ibaixe”, no município de São Carlos. A prefeitura da cidade recebeu o acervo em 2014 e, desde então, mantém-no aberto à visitação pública com a exposição *A Divina Comédia: Dalí Rumo ao Paraíso de Dante*.

O critério adotado para coordenar a sequência das gravuras dessa exposição é bastante semelhante ao que foi praticado pela curadoria da Caixa Cultural na ocasião da mostra Dalí – *A Divina Comédia*⁴⁶, que, por sua vez, baseou-se na ordem pré-estabelecida pela edição florentina da *Arti e Scienza* Salani. Todavia, optou-se pela alteração de alguns nomes e

⁴⁴. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *A Divina Comédia de Salvador Dalí*. Brasília: Museu da Câmara dos Deputados, 2002.

⁴⁵. Outra particularidade notável sobre essa edição é que, supostamente, essa seria um presente oferecido a Gala pelo próprio Salvador Dalí. Ibid: “Mais tarde, o artista presentearia sua mulher, Gala, com as provas de artista, que em 1976 seriam vendidas por ela mesma a um colecionador brasileiro.”

⁴⁶. Ver o Capítulo 1.4.3 **Exposições Nacionais** para maiores detalhes sobre essa exposição.

cantos. Por exemplo: A exposição *A Divina Comédia: Dalí Rumo ao Paraíso de Dante* de São Carlos optou por nomear a gravura referente ao Canto XVI do Inferno como *Os Sedutores*, enquanto a mostra da Caixa Cultural optou por chamá-la de *A Subida de Gerion*. Contudo, não se trata em absoluto da mesma imagem, até mesmo a relação que as imagens fazem com o poema de Dante é diversa. Para a curadoria da exposição do Espaço Cultural Acervo “Antonio Ibaixe”, a relação entre a imagem e o poema se dá na passagem:

Pois disse ele: ‘É pra logo a aparição
Do que eu espero e ao que a tua mente mira,
E vai logo surgir à tua visão.’
(Tradução do Catálogo de exposição – Paraíso, Canto XVI, 121)

Já a exposição da Caixa Cultural considera como relação estabelecida entre artista e poeta a seguinte passagem:

Que vi através desse ar pesado e escuro
Subir nadando um vulto singular
E estupendo, pra um coração seguro.
(Tradução do Catálogo de exposição – Paraíso, Canto XVI, 130)

O Canto XVII faz referência à viagem praticada por Dante e Virgílio, montados em Gerião, para o oitavo círculo do Inferno. Dessa forma, existe uma coerência narrativa na alteração feita pela exposição da cidade de São Carlos.⁴⁷

1.3.2 A Coleção do Museu de Valores do Banco Central

Ao contrário da Coleção Lover Ibaixe, o exemplar da obra de Salvador Dalí para a Divina Comédia da Coleção do Museu de Valores do Banco Central não possui certificado de

⁴⁷. Para uma compreensão mais razoável acerca da ordem das imagens ver Anexo I.

autenticação. O processo de aquisição das obras para a coleção não partiu do entusiasmo de um colecionador apaixonado ou por conta da necessidade corporativa para novos investimentos no campo das artes, mas de circunstâncias bastante específicas relacionadas ao cenário político-econômico brasileiro dos anos de 1970.

Basicamente, o acervo é formado pela bancarrota de duas instituições financeiras, o Banco Halles e o Banco Áurea.⁴⁸ Isso posto, traçar a proveniência do exemplar torna-se uma tarefa problemática, uma vez que a ausência de documentação não contribui diretamente para a construção de uma narrativa que dê conta da origem da obra.

De acordo com a instituição, o exemplar da Divina Comédia de Salvador Dalí é oriundo do acervo de artes do Banco Áurea que, por sua vez, o adquiriu como compensação de dívidas da Galeria Collectio, nascida em São Paulo, inaugurada em 1969 e conhecida pela vasta coleção de artistas modernistas.

O Museu de Valores considera o exemplar de Salvador Dalí como uma “reimpressão da edição original em que se emprega o processo de litografia ofsete (sic).”⁴⁹ Contudo, o curioso está no fato de que os papéis em que as gravuras foram impressas são marcados pelos sinais em marca d’água da editora Les Heures Claires e BFK Rives⁵⁰ e, além disso, todas as gravuras estão assinadas a lápis.

A Coleção do Museu de Valores não está completa. Conforme a dissertação *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil: Percursos de uma Coleção de Arte*, de Rachel

⁴⁸. Cf. TOMBINI, Alexandre (Pres.). *Museu de Valores, Coleção de Arte, Art Collection*. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014. Ver: “Em síntese, mais de 90% das peças que hoje compõem a *Coleção de Arte do Museu de Valores* foram incorporadas em consequência da quebra e da saída de mercado, em 1974, de duas instituições financeiras, os bancos de investimentos Halles e Áurea.”, p. 13.

⁴⁹. Ibid., p. 48.

⁵⁰. Ver WANCZURA, Dietro. *Op. cit.*

Vallego, no ano de 1970, a Galeria Collectio leiloou nove gravuras de Salvador Dalí, muito possivelmente todas pertencentes ao conjunto da Divina Comédia, pelo valor de 1300 cruzeiros⁵¹. Ao todo são 37 gravuras: 1 de abertura, 21 para o *Inferno*, 8 para o *Purgatório* e 7 para o *Paraíso*.⁵² A sequência das gravuras é praticamente idêntica à do modelo adotado para a exposição *Dalí - a Divina Comédia*, da Caixa Cultural. No entanto, as gravuras para o *Paraíso* foram postas em um canto à frente, por exemplo: A imagem referente ao Canto XXXIII para a coleção do Museu de Valores é a XXXIV da exposição da Caixa Cultural. Isso se deve à incorporação da gravura de abertura, pela mostra da Caixa, como um dos cantos. Além disso, as gravuras do acervo do Museu de Valores não são nomeadas.

1.3.3 Exposições Nacionais

Entre os anos de 2012 e 2014, a empresa Arte A produções, em parceria com a Caixa Cultural, organizou uma série de mostras nacionais a respeito das ilustrações de Salvador Dalí para a Divina Comédia. As gravuras que compunham a mostra são parte do acervo da coleção Julio Coscolla e Maribel Arévalo e respondem pelo exemplar 283 da impressão da editora Les Heures Claires. A mostra itinerou por vários espaços.⁵³

⁵¹. VALLEGO, Rachel. *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil: Percursos de uma Coleção de Arte*. (Dissertação de Mestrado) Brasília: UnB / Instituto de Artes. 242f. p. 25.

⁵². O acervo do *Museu de Valores* possui outras três gravuras que ilustram um livro de poemas de Mao-Tsé-Tung, de 1967: *Retrato de Mao*, *A Tartaruga* e *Os Demônios*.

⁵³. A exposições itineraram respectivamente por: Rio de Janeiro - 17.07.2012 a 02.09.2012, no Centro Caixa Cultural RJ; Curitiba - 13.03.2013 a 19.05.2013, na Caixa Cultural PR; Recife - 12.06.2013 a 14.07.2013, na Caixa Cultural PE; São Paulo - 31.08.2013 a 27.10.2013, na Caixa Cultural SP; Salvador - 18.12.2013 a 23.02.2014, na Caixa Cultural BA; Belo Horizonte - 18.07.2014 a 17.08.2014, na Academia Mineira de Letras MG; e Ouro Preto - 22.08.2014 a 05.10.2014, no Museu da Inconfidência SP.

Capítulo 2. As Ilustrações de Dalí e a Fortuna Crítica da Divina Comédia

No ano de 1996, Jean-Pierre Barricelli, da Penn State University, nos Estados Unidos, publicou um artigo intitulado *Dante in the arts: a survey*⁵⁴. Neste, o escritor dava conta da existência de aproximadamente 1.100 nomes de artistas, das mais variadas épocas e tendências, que se apropriaram do tema da Divina Comédia para produzir arte.⁵⁵

A busca por inspiração artística na Divina Comédia favoreceu a consolidação de uma iconografia que, embora bastante plural, é comparável à iconografia cristã. A solidez desses aspectos iconográficos deve-se principalmente à força poética do texto que, apesar da diferença espaço-temporal, mantém-se fixa no imaginário comum. Segundo Dante, sua obra é “*Polisensa*”⁵⁶, ou seja, pode apresentar múltiplos sentidos. A multiplicidade de sentidos propostos pelo poeta resulta, indubitavelmente, em um campo fértil para criação artística.

Além do mais, o escritor florentino demonstra ter bastante familiaridade com o campo das artes visuais. Frequentemente comprova conhecimento de termos técnicos, como, por exemplo, a qualidade da luz e nomes de cores. Paula Ferreira Vermeersch relembra o Canto

⁵⁴. BARRICELLI, Jean Pierre. *Dante in the Arts: A Survey*. In: *Annual Report of Dante Society*. Pensilvânia: Penn State University Press. N° 114, 1996.

⁵⁵. A título de exemplo, citamos os gravuristas John Flaxman (1775 - 1826), William Blake (1757 - 1827), Gustave Doré (1832 - 1883), Jean Baptiste Camille Corot (1796 - 1875), Amos Nattini (1892 - 1990), Robert Rauschenberg (1924 - 2008) e Tom Phillips (1937 - ?); os músicos Giovanni Pacini (1796 - 1867), Carlo Graziani (? - 1787) e Peter Tchaikovsky (1840 - 1893); os escultores Auguste Rodin (1840 - 1917), Jean Bapstite Carpeaux (1827 - 1825), Jean-Paul Aube (1837 - 1916) e Cesare Zocchi (1851 - 1922); os pintores Michelangelo (1475 - 1564), Eugène Delacroix (1798 - 1863) e William Bourguereau (1825 - 1905).

⁵⁶. Dante se refere ao termo “*Polisensa*” para designar as múltiplas interpretações que a leitura de seu poema pode oferecer. Poli: muitos; e Senso: sentidos. Em um primeiro momento a Divina Comédia pode ser entendida de forma “*Letterale*”, ou literal e, posteriormente, a obra pode tomar o sentido “*Allegorico*”, “*Morale*” ou “*Anagogico*”, respectivamente Alegórico, Moral ou Anagógico. Ver ALIGHIERI, Dante. *XIII – Carta a cangrande*. In: *Epístolas*. Tradução para o italiano de Maria Adele Garvaglia. Disponível no site: < <http://www.classicitaliani.it/dante/cangran.htm>>. Visto em: 03 mar. 2016.

XI do *Purgatório* em que Dante depara-se com o miniaturista Oderisio da Gubbio e o saúda como o “maior nome da nova geração de artesãos”.⁵⁷

Em muitas ocasiões o poeta parece ter o ímpeto de se tornar um personagem, de ser ele próprio transformado na figura dramática que percorre os Cantos do *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*. Na *Epístola XIII*⁵⁸, *Carta a Cangrande*, Dante relata ao príncipe de Verona algumas inquietações que o acometiam durante a escrita do poema. Entre essas, reforça que realmente viveu experiências no mundo celestial ainda preso ao corpo físico. Portanto, “Dante personagem” está contido no “Dante histórico”, e não por uma eventualidade alheia às vontades do poeta, mas sim por um esforço pessoal para o convencimento dos leitores.⁵⁹

A Divina Comédia, escrita entre os anos de 1304 e 1308, foi prontamente reconhecida como uma obra significativa, posto que traduziu em suas linhas uma mentalidade impregnada pelo mundo espiritual da época. Desde cedo diversos intelectuais aproveitaram-se do gênio da obra para fundamentar suas convicções estéticas e religiosas. No entanto, é necessário esclarecer que não se trata de um universo original, pois aquela cosmovisão não é própria de

⁵⁷. VERMEERSCH, Paula. *Considerações sobre os Desenhos de Sandro Botticelli para a Divina Comédia*. Campinas: UNICAMP. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária. 2007, p. 22: “No Canto XI do Purgatório, nos versos 79 a 84, Dante escreve seu encontro com o miniaturista bolonhês Oderisio da Gubbio. Oderisio, expurgando o pecado da soberba, confessa contrito ao poeta que Franco Bolognese é o maior nome da nova geração de artesãos. Em várias passagens, segundo Rotili, Dante indica cores com termos técnicos precisos; essa familiaridade de Dante com a arte da ilustração de livros está presente em outras obras do poeta, como o **Convívio**.”

⁵⁸. Ibid.

⁵⁹. Essa é uma característica que Dante Alighieri compartilha com Salvador Dalí. Assim como o poeta florentino, o pintor catalão entendia que deveria fazer parte, como personagem, daquilo que produzia. Isto posto, Salvador Dalí não desassociava sua personalidade como artista da arte que produzia, ou seja, invariavelmente, tratava-se da mesma coisa. Essa premissa contribuiu enormemente com outros artistas da modernidade como, por exemplo, Andy Warhol. No caso de Dalí, esse tipo de entendimento deu subsídio para numerosas performances (como a do cubo metafísico mencionado no capítulo anterior), participações em filmes interpretando ele mesmo, e pinturas de autorretratos que não eram feitas exatamente aos moldes da academia, como por exemplo: *Dalí Diante de seu Auto-Retrato Mole com Toucinho Assado* (1941), ou os retratos fotográficos de Dalí em parceria com o fotógrafo Phillipe Hausman para o livro *Dalí's Moustache* (1954).

Dante, mas sim, do espírito de um tempo.⁶⁰ Os afrescos de Giotto⁶¹ na *Cappella di Santa Chiara* em Nápoles e na *Cappella degli Scrovegni* em Pádua encaixam-se perfeitamente para exemplificar essa relação mútua de troca de influências.

Giotto torna-se significativo quando colocamos em perspectiva a gênese da formação iconográfica de Dante. O pintor florentino manteve relações pessoais com o poeta e, dessa forma, conheceu sua feição e seus modos. Em um retrato atribuído à escola de Giotto⁶², na *Cappella della Maddalena*, encontramos um Dante jovem, sem barbas, vestindo uma túnica vermelha e o nariz levemente adunco, características que marcaram toda a produção florentina da época.

⁶⁰. WOLKMANN, Ludovico. *Iconografia Dantesca – La Rappresentazione figurative della Divina Commedia*. Veneza/Florença: Leo S. OLSCHK Editores, 1898. p.1 - “I regni d’oltretombe, le pene dei dannati e le beatitudini degli eletti hanno largamente ispirato l’arte italiana ed a nessun viggiatore potranno sfuggire le numerose e grandiose rapresentazione del Giudizio Universale, dell’Inferno e del Paradiso, dipinte a afresco nelle chiese italiane. L’infinità di queste opere d’arte con alcune parte della Divina Commedia ha indotto, specialmente, molti antichi ammiratore di Dante, di vedere in ogni rapresentazione del Giudizio Universale l’influenza della Divina Commedia non solo, ma de dedurre l’origine di tutte queste opere d’arte alla Divina Commedia.” “O reino além-túmulo, a pena dos danados e a beatitude dos eleitos inspiraram enormemente a arte italiana, nenhum viajante pode fugir das numerosas e grandiosas representações do Juízo Universal, do Inferno e do Paraíso, pintados nos afrescos das igrejas italianas. A infinidade dessas obras de arte, e algumas partes da Divina Comédia, induziram, especialmente, muitos admiradores antigos de Dante a ver em cada representação do Juízo Universal a influência da Divina Comédia, e ainda de atribuir a origem de todas essas obras de arte à Divina Comédia.” (Nossa tradução)

⁶¹. Ibid., p. 13. “Numerosi sono gli aneddoti che narrano di un’influenza diretta di Dante su Giotto [...] Così vuolsi, secondo Benvenuto da Imola, che Giotto abbia dipinto i suoi affreschi di Padova sotto l’influenza diretta di Dante, e Vasari narra, avere Giotto dipinto a Santa Chiara a Napoli delle scene dell’Apocalisse: ‘Le quali furono per quanto si dice, invenzione di Dante, come per avventura furono anco quelle tanto lodate de Ascesi (Assisi).’” “São numerosas as histórias que dizem sobre a influência direta de Dante sobre Giotto, [...] Segundo Benvenuto de Imola, Giotto pintou o afresco de Pádua sob influência direta de Dante, e ainda, de acordo com Vasari, Giotto pintou Santa Chiara em Nápoles com cenas do apocalipse “que foram inventados por Dante, como, por ventura, também foram inventados por Dante os elogiados trabalhos em Assis.” Em *Vidas dos Artistas*, Vasari faz o seguinte comentário: “Giotto foi chamado a Nápoles pelo rei Roberto, que lhe encomendou para Santa Chiara, igreja régia edificada por ele, algumas capelas, nas quais se veem muitas cenas do Velho e do Novo Testamento. Lá também, numa das capelas, encontram-se muitas cenas do Apocalipse, encomendadas por Dante”. Giotto trabalhou para o rei Roberto de Anjou entre os anos de 1328 e 1333, o que torna o comentário anterior um tanto duvidoso, visto que Dante faleceu em 14 de setembro de 1321.” VASARI, Giorgio. *Vida dos Artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p. 92.

⁶². Ver figura I.

(Figura I): Retrato de Dante na *Cappella della Maddalena*, Bargello, Florença. c.1335.

No ano de 1318, Dante refugia-se na cidade de Ravena. Fato notável para a iconografia em questão, visto que é a partir do exílio que surge um novo modelo iconográfico. Pessoas que conviveram com o poeta em proscrição afirmavam que Dante tornou-se fisicamente debilitado, pois abateu-se com a imposição de manter-se distante de sua terra natal. Essas características foram incorporadas nos retratos que seguiram a esse evento.⁶³

Entre os anos de 1357 e 1361 o poeta e crítico literário Boccaccio⁶⁴ escreveu o *Trattatello in Laude di Dante*.⁶⁵ Este tratado tornou-se referência para o período de exílio, pois

⁶³. Ver CIARANFI, Ana Maria F. Iconografia. In: BOSCO, Umberto (org.). *Enciclopédia Dantesca*. Roma: Istituto Della Enciclopedia Italiana, 1963. De acordo com Anna Maria F. Ciaranfi, muitos estudiosos se empenharam em buscar um retrato fiel de Dante, não obstante, um retrato totalmente confiável não existe.

⁶⁴. Boccaccio foi um verdadeiro aficionado pela obra de Dante Alighieri. Durante grande parte de sua vida, o crítico buscou se cercar de pessoas que conviveram com o sumo poeta para escrever detalhes que fossem o mais fiel possível às características físicas e psicológicas de Dante. Foi Boccaccio o responsável por rebatizar a Divina Comédia, o nome original consistia apenas de Comédia, como pode-se ler na Epístola XIII, Carta à Cangrande: “Il título del libro è ‘Inizia la Commedia di Dante Alighieri, fiorentino di nascita, no di costumi’. A chiaramente di ciò dobbiamo sapere che commedia deriva da ‘cosmos’, ‘villagio’, e ‘oda’ cioè ‘canto’: daqui commedia quase come ‘canto villereccio’”. “O título do livro é ‘Inicia a Comédia de Dante Alighieri, florentino de nascimento, não de costume’. Devemos saber que comédia deriva de ‘cosmo’, ‘vila’, e ‘oda’ deriva de ‘canto’: dessa forma, comédia é quase como ‘canto local’.” (Nossa tradução)

é nele que encontramos, com enorme riqueza de detalhes, as características do poeta em sua velhice. Podemos observar em um fragmento:

Foi então que [...] este nosso poeta de estatura mediana, e depois, quando atingiu a maturidade, andava um tanto curvado; com seu andar sério e manso; vestido sempre de maneira honesta. Seu rosto era alongado e o nariz aquilino; os olhos grandes; a mandíbula grande; os lábios de baixo um pouco avançados; e a cor era marrom; o cabelo e a barba eram espessos, negros e crespos: sempre em seu rosto a melancolia e a tristeza.⁶⁶ (Nossa tradução)

Não podemos traçar uma correspondência exata entre a descrição de Boccaccio e os trabalhos dos artistas posteriores ao *Trattatello in Laude di Dante*. O que podemos assegurar é que esses escritos eram conhecidos e povoaram o imaginário coletivo dos anos seguintes.

Dessa forma, a gênese da iconografia dantesca é marcada por dois momentos distintos. O primeiro corresponde a um Dante jovem, cheio de força e vigor, eternizado pelos membros da escola de Giotto; e o segundo caracteriza-se por um Dante velho, supliciado, melancólico e castigado pelo exílio, descrito pelo tratado de Boccaccio.⁶⁷

Na segunda metade do século XV, mais precisamente no ano de 1465, a cidade de Florença encomenda a Domenico di Michelino um memorial comemorativo em alusão ao segundo centenário de nascimento do sumo poeta⁶⁸. A obra resultante encontra-se na catedral de *Santa Maria del Fiori* e é, ainda hoje, a imagem mais representativa de Dante. Nela o

⁶⁵. BOCCACCIO. *Trattatello in Laude di Dante*. Apud CIARANFI, Ana Maria F. Iconografia. In: BOSCO, Umberto (org.). *Enciclopédia Dantesca*. Roma: Istituto Della Enciclopedia Italiana, 1963.

⁶⁶. Ibid.: “[...] questo nostro poeta di mediocre statura e poi che alla matura età fu pervenuto, andò alquanto curvetto; e il suo andare grave e mansueto; d’onestissimi panni sempre vestito. Il suo volto fu lungo, e’l naso aquilino; e gli occhi anzi grossi che piccoli; le mascelle grandi; e dal labbro disotto era quello di sopra avanzato; e il colore era bruno; e i capelli e la barba spessi, neri e crespi: sempre in faccia malinconico e pensoso.” “[...] este nosso poeta de pouca altura, ao alcançar a maturidade, foi corcunda. Seu andar grave e manso; sempre vestido com roupas humildes. O seu rosto foi longo, e o nariz aquilino; os olhos grandes; e as mandíbulas grandes; o lábio inferior era posto a frente; e tinha cor amarronzada; os cabelos e a barba espessos, negros e crespos; sempre com o rosto melancólico e pensativo.” (Nossa tradução)

⁶⁷. O rosto de Dante não é somente conhecido pelas descrições de Boccaccio. A *Galleria degli Uffizi* mantém em seu acervo uma máscara mortuária do sumo poeta.

⁶⁸. Ver figura II.

encontramos na meia-idade, sem barba, nariz adunco, olhos pequenos e queixo pontudo. De certa forma, essa representação combina as descrições feitas por Boccaccio com as pinturas de Giotto. Um detalhe bastante interessante sobre esse memorial é que, pela primeira vez, Dante é visto ostentando uma coroa de louros, símbolo maior da perfeita poesia.

(Figura II): Domenico di Michelini. Homenagem ao Segundo Centenário de Vida de Dante. *Santa Maria del Fiori*, Florença. 1465.

A segunda metade do século XV é de muito valor no que diz respeito à consolidação da iconografia dantesca, pois é justamente nas obras desse período que os artistas posteriores irão fundamentar a base estética, visual e iconográfica de seus trabalhos.

2.1 Dalí e Rafael

Durante muitos anos Salvador Dalí foi categórico ao afirmar que seu trabalho, enquanto artista, era muito mais próximo de Rafael⁶⁹ do que de Picasso ou Dadá. A relação

⁶⁹. DALÍ, Salvador. **Op. cit.** “Antes de adormecer, em vez de esfregar as mãos (esse gesto abominável seria tipicamente antidaliniano), eu as beijo com uma alegria muito pura, dizendo-me ao mesmo tempo em que o

estabelecida entre ele e os pintores do renascimento exemplifica-se na sua linguagem plástica e na preocupação explícita com a beleza. Para Dalí, a beleza é o elemento de retorno ao moderno, pois ele acreditava que depois do “Modern Style”⁷⁰ nada de pior poderia acontecer à arte, a não ser o retorno imediato às formas “convulsivas” da beleza.

Rafael é mencionado constantemente como o ponto máximo do retorno às formas estéticas renascentistas que a arte moderna deveria alcançar. Já que:

O que é preciso ganhar agora é a batalha de Rafael, a mais decisiva e a mais dura de todas. É somente na justa apreciação de Rafael que se reconhecerão os verdadeiros espíritos superiores de nossa época, pois Rafael é o mais antiacadêmico, o mais ternamente vivo e o mais futurista de todos os arquétipos estéticos de todos os tempos.⁷¹

A aproximação entre Dalí e Rafael ocorre de forma mais intensa no início da década de 1950, justamente no período em que se publica o Manifesto Místico Nuclear e o convite para ilustrar a Divina Comédia é formalizado. Algumas pinturas desse período testemunham o tipo de aproximação que o artista desejava ter com o que ele entendia por “justa apreciação de Rafael”, são exemplos: o esboço Dinâmicas Rafaelescas, a Madona Corpuscular e Cabeça Nuclear de um Anjo, todas datadas de 1952 e Madona de Rafael em Velocidade Máxima, de 1954. Todas essas imagens têm em comum a preocupação com as proporções e leis matemáticas, o tema religioso (principalmente as Madonas) e o humanismo típico da renascença italiana.

Embora não tenha ilustrado diretamente a Divina Comédia, encontramos nos trabalhos de Rafael certas referências a Dante e ao poema. Exemplo disso é a *Stanza della Segnatura*,

universo é pouca coisa comparado à vastidão de uma fronte pintada por Rafael.” Apesar de bastante anedótica, a frase exemplifica o sentimento de admiração que Dalí nutria por Rafael.

⁷⁰. Esse conceito será discutido com devida atenção no próximo tópico. Basicamente, o “Modern Style” é um conceito criado pelo próprio Salvador Dalí com o intuito de desqualificar os rumos tomados pela arte moderna.

⁷¹. Ver DALÍ, Salvador. *Libelo Contra a Arte Moderna*. Porto Alegre: Ed. L&PM, 2008, p. 65.

no Vaticano. No Parnasso⁷², a figura do poeta italiano é vista por completo, de perfil, vestindo uma túnica vermelha e coroadado por louros. Já na chamada *Disputa del Sacramento*, respeitando as mesmas características da descrição anterior, vemos somente os membros superiores do sumo poeta, já que este encontra-se atrás de outras figuras.

(Figura III): Rafael, detalhe da *Stanza della Segnatura*. Vaticano.

⁷². Ver figuras III e IV.

(Figura IV): Salvador Dalí, Canto II, Reafirmação, Paraíso.

Até onde sabemos, Salvador Dalí nunca mencionou qualquer tipo de contato com os modelos de Rafael para a Divina Comédia. No entanto, o padrão visual dos dois artistas é praticamente o mesmo. A gravura referente ao Canto II⁷³, é uma versão “daliniana” de Rafael. Os dois Dantes estão com a cabeça perfilada, vestem túnica vermelha, o braço direito encontra-se coberto e posto à frente do corpo, na cabeça vemos a coroa de louros e uma touca cobrindo as orelhas.

Além do mais, notamos nas figuras femininas do *Paraíso* forte influência das Madonas de Rafael, no Canto XVII, Cacciaguida vê o Exílio de Dante em Deus observamos uma figura fragmentada, com as mãos abertas e juntas e o rosto levemente inclinado para cima, o mesmo padrão é visto, por exemplo, em Santa Catarina de Alexandria ou na figura

⁷³. Essas semelhanças repetem-se na gravura de abertura da edição florentina e no Canto I do Paraíso.

ajoelhada no canto inferior esquerdo do retábulo Cristo Crucificado com a Virgem, Santos e Anjos.

(Figura V): Rafael, Santa Catarina de Alexandria, 1508. National Gallery, Londres.

2.2 Dalí e Gustave Doré

Em meio a todos os ilustradores da Comédia, Gustave Doré foi o único artista a ser mencionado diretamente por Dalí. Essa menção, mesmo que no intuito de contrapor conceitos e formas, poderá nos ajudar a entender que lugar o artista catalão almejava ocupar dentro do espectro de ilustradores do poema, pois, na prática, seu discurso acentua o distanciamento entre o realismo clássico de Doré e o surrealismo original que é próprio de si mesmo.

Jean-Pierre Barricelli faz uma interessante definição do que o trabalho de Gustave Doré representa para a tradição de ilustradores da Comédia:

Mas o decano dos ilustradores românticos continua a ser Gustave Doré, que fez aquarelas, banho de tinta, óleo e guaches brancos para cenas do Inferno, cuja série de tonalidades sombrearam as xilogravuras, mesmo criticado, este trabalho representa o clímax de sua carreira. *L'Enfer, avec les dessins de G. Doré* (1861) mostra que o artista estava mais interessado em estimular o temor do que o entendimento. O mesmo se aplica para os seus desenhos do Purgatório e do Paraíso.⁷⁴

Por consequência, Gustave Doré é visto e posto na qualidade de bastião dos ilustradores românticos; em contrapartida, Salvador Dalí se autointitula o único ilustrador verdadeiramente moderno. Enquanto Doré elege tonalidades escuras a fim de proporcionar tensão, Dalí procura sempre tonalidades claras e elementos disformes que possam vir a sugerir uma atmosfera onírica.

Vejamos a passagem em que o artista refere-se a Doré:

Em meio a uma multidão incalculável, que murmura meu nome e chama-me de ‘mestre’, vou inaugurar a exposição de minhas cem ilustrações da *Divina Comédia* no *Museu Galliera*. Sentir essa admiração é algo extremamente agradável, que sobe através de meu corpo em eflúvios mágicos, corneando e *recorneando* a arte abstrata, que morre de inveja. Ao perguntarem por que realcei o inferno em cores claras, respondo que o romantismo perpetrou a ignomínia de disseminar a crença de que o inferno era negro como as minas de carvão de Gustave Doré, onde não se consegue ver nada. Tudo isso é falso. O inferno de Dante é iluminado pelo céu e o mel do mediterrâneo, e é por isso que os terrores de minhas ilustrações são analíticos e *supergelatinosos* com seu coeficiente de viscosidade angélica.⁷⁵

⁷⁴. BARRICELLI, Jean Pierre. **Op. cit.**, p. 84. “But the dean of Romantic illustrators remains Gustave Doré, who did watercolour, ink washes, oils and white guaches of selected Inferno scenes, but whose series of tonality shaded woodcut engravings, however criticized, represent the climax of his career from the point of view of technical dexterity. *L'Enfer, avec les dissins* of G. Doré (1861) shows that he was more interested in stimulating awe than understanding. The same applies to his renderings of Purgatorio and Paradiso.”

⁷⁵. Ver DALÍ, Salvador. **Op. cit.**, p. 182.

Ou seja, Dalí deseja contrapor a “ignomínia” propagada pelo romantismo, do qual Doré é seu maior representante, trazendo à tona elementos delirantes. Os terrores do inferno não são escuros, mas “analíticos e *supergelatinosos* com seu coeficiente de viscosidade angélica”. A experiência que o espectador deve ter ao ver as gravuras muda sensivelmente. Enquanto Doré procura a tensão, Dalí procura o desatino. Além do mais, as discussões entre o romantismo do francês e o surrealismo do espanhol não ficam restritas somente à Divina Comédia, pois, em outros tempos, os dois artistas também ilustraram a Bíblia Sagrada e o clássico da literatura espanhola Dom Quixote.

2.3 Dalí e os Modernos

A relação de aproximação entre Salvador Dalí e Rafael é paralelamente oposta ao que se constitui entre Dalí ele e os artistas modernos. De acordo com o artista, o que é dito moderno é passado, é velho, e o único movimento possível para a arte seria o do retorno eminente ao clássico de Rafael. Para ele, a arte moderna é enganadora, “canastrona”, ela engana quando exalta o feio, a hipervalorização da técnica artística e o abstrato.

Enquanto os críticos “começaram por se maravilhar com uma nova beleza, que diziam ‘não convencional’, e ao lado da qual a beleza clássica tornava-se de repente sinônimo de frivolidade”, os artistas “passaram a fazer o feio. Quanto mais o faziam, mais eram modernos”.⁷⁶ Segundo Dalí, os críticos se “regozijam” na própria fraude da feiura e do vazio abstrato.

⁷⁶. Ver DALÍ, Salvador. **Op. cit.**, p. 27. Dalí ainda diz que “Os críticos da velha arte moderna foram sobretudo enganados e corneados pelo ‘moderno’ mesmo. De fato, nada envelheceu mais depressa e pior do que aquilo

Em carta a Pablo Picasso observamos seus argumentos:

Pablo, obrigado!

Tuas últimas pinturas⁷⁷ ignominiosas mataram a arte moderna. Sem ti, com o gosto e à medida que são as virtudes mesmas da prudência francesa, teríamos tido uma pintura cada vez mais feia, durante pelo menos cem anos, até chegar a teus sublimes *adefesios esperpentos*. Tu, com a violência do teu anarquismo ibérico, em poucas semanas atingiste os limites e as últimas consequências do abominável. E isto, como Nietzsche desejava, marcando tudo com o teu próprio sangue. Agora não nos resta senão voltar novamente os olhos para Rafael.

Que Deus te guarde!

Salvador Dalí⁷⁸

tudo que num momento eles qualificaram de ‘moderno’.” O dissenso entre Dalí e os críticos da arte moderna deram o tom da introdução de *Los Cornudos del Viejo Arte Moderno*, nele o autor definia a crítica de arte da seguinte maneira: “La crítica es algo sublime. Es digna tan sólo de los genios. El único hombre que podría escribir un panfleto sobre la crítica soy yo, por que soy el inventor del método criticoparanoico. Y ya lo hice. Pero sobre este assunto, ni en este diario, ni en la *Vida Secreta*, lo he dicho todo, y me he tomado buen cuidado de dejar em reserva patatas podridas y granadas explosivas y si, por ejemplo, me preguntaran cuál es el ser más mediocre que ha existido, diría sin vacilar: Christian Zervos.” “A crítica é sublime. É digna tão somente dos gênios. O único homem que poderia escrever um panfleto sobre a crítica sou eu, por que sou o inventor do método crítico paranoico. E já o fiz. Sobre esse assunto, nem nesse diário, nem na *Vida Secreta*, disse tudo, e tomei cuidado de deixar reservadas batatas podres e granadas explosivas e se, por exemplo, me perguntarem qual é o ser mais mediocre que existiu, diria sem vacilar: Christian Zervos.” (Nossa tradução)

⁷⁷. Na sequência do texto, Salvador Dalí menciona as pinturas *Nu Deitado* (c1941) e *A Mulher com Chapéu-Peixe* (1942). Sobre o *Nu Deitado*, Salvador Dalí comenta: “Gravíssimo! Impossível algo pior, pura bestialidade”. Já sobre a tela *A Mulher com Chapéu-Peixe*: “Não é tão belo assim”. Nesse período, Picasso já havia superado a fase cubista sintética e se interessava por questões relativas ao fim da segunda grande guerra. Existe ainda uma versão alternativa dessa carta, publicada originalmente no Manifesto Místico Nuclear de 1951, em que Salvador Dalí menciona a pintura *Dora Maar com Gato* (1941). “Picasso, obrigado! Com o teu gênio ibérico anárquico integral mataste a fealdade da pintura moderna: sem ti, com a prudência e a moderação que caracterizam e honram a arte francesa, arriscávamo-nos a ter cem anos de pintura cada vez mais disforme, até chegar progressivamente aos teus sublimes ‘*Esperantos Abateste*’ da série Dora Maar. Tu, com uma estocada categórica abateste o touro da ignomínia, e também e sobretudo aquele ainda mais negro de todo o materialismo. Agora, a nova época da pintura mística começa comigo.”

⁷⁸. Ver DALÍ, Salvador. **Op. cit.**, p. 33. A data em que a carta foi escrita e enviada a Pablo Picasso é incerta, apesar disso, Dalí precede o texto da carta com o seguinte comentário: “No momento álgido de seu maior frenesi de feiura, enviei a Picasso, de Nova Iorque, o seguinte telegrama:”. Salvador Dalí esteve em Nova Iorque entre os anos de 1940 e 1948. Em outras duas ocasiões Dalí reproduz essa carta, a primeira em *Picasso es el mayor genio...*, publicado em 1960 pela revista TV Times, e a segunda como um anexo, e com variações no texto, no *Manifesto Místico Nuclear*, de 1951. Em nenhuma dessas ocasiões Dalí menciona datas, somente de onde ela foi enviada.

Os diálogos entre Salvador Dalí e Pablo Picasso exemplificam perfeitamente o lugar que o ilustrador pretendia ocupar dentro da história da arte, além do mais, evidencia-se a construção de um discurso que aponta para os pontos comuns e divergentes em um “projeto para a arte moderna”.

O primeiro encontro entre os dois artistas aconteceu em Paris, no ano de 1926. Dalí nutria um sentimento profundo de admiração pelo seu conterrâneo espanhol⁷⁹. Não obstante, nos anos anteriores, o jovem artista da Catalunha dedicou-se avidamente aos estudos do emergente cubismo de Picasso e produziu obras bastante interessantes do ponto de vista da formação técnica de um iniciante. As obras *Composição Cubista* (1922), *Arlequim Sentado* (1923), *Autorretrato Cubista* (1923), *Pierrot e a Viola* (1924) e *Pierrot toca Viola* (1925) refletem o período em questão.

Nos anos seguintes, principalmente na década de 1930, as divergências entre os dois pintores intensificaram-se. Dalí passou a integrar o grupo surrealista de Paris e redigiu junto a eles uma série de manifestos que definiam valores estéticos para a arte moderna. Por conseguinte, escreveu algumas publicações que pontuavam questões de divergência entre ele e Picasso:

Os acontecimentos mais importantes que podem ocorrer a um pintor contemporâneo são dois: 1º Ser espanhol; 2º Chamar-se Gala Salvador Dalí. Ambas as coisas me aconteceram. Como meu próprio nome de Salvador indica, estou destinado a nada menos que salvar a pintura moderna da preguiça e do caos. [...] Picasso, certamente, também é

⁷⁹. Em 1957, Dalí publica o texto *Picasso y Yo*. Nesse texto, ele se refere a Picasso da seguinte maneira: “[...] pues Picasso es el hombre en quien he pensado más después de mi padre. Los dos son, más o menos, los Guillermo Tell de mi vida. Fue contra la autoridad de estos dos hombre contra lo que, desde mi tierna adolescencia, me rebelé heroicamente, sin la menor vacilación.” “[...] pois Picasso é o homem em quem mais pensei depois do meu pai. Os dois são, mais ou menos, os Guilherme Tell de minha vida. Foi contra a autoridade desses homens contra o que, desde minha tenra adolescência, me rebelei heroicamente, sem o menor vacilo.” (Nossa tradução)

espanhol, [...] e se chama somente Pablo, como Pablo Casals, como as batatas, é como dizer que se chama como todo mundo.⁸⁰ (Nossa tradução)

E ainda:

Picasso é o maior gênio da arte moderna. No entanto, destruiu o moderno (arte moderna) com sua feiura. Ao destruir a beleza criou uma nova ânsia pelo belo. O tempo histórico que representa Picasso está terminado. Na arte de hoje em dia existe um novo talento: um movimento novo ao qual aspiro liderar.⁸¹ (Nossa tradução)

Apesar do evidente distanciamento teórico entre os dois artistas, a prática pode revelar certa aproximação. Picasso foi o primeiro artista contemporâneo a utilizar da forma quebrada, que posteriormente Salvador Dalí iria valer-se no *Manifesto Místico Nuclear*. Essa forma quebrada, desintegrada, explodida, é simbólica no contexto das barbáries da segunda grande guerra. É o fim de uma noção idealizada da imagem. Enquanto Picasso pintava *Guernica* (1937) ou até mesmo *Cabeça de Mulher que Chora com Lenço* (1937), Dalí, anos depois, fazia *Galateia e as Esferas* (1952) e *Madona Microfísica* (1954), referências diretas às descobertas da física moderna e ao avanço industrial que se contrapunham aos horrores da guerra.

⁸⁰. Ver DALÍ, Salvador. *Picasso y Yo*. In MARTÍN, Jean-Hubert (org.). *Dalí – Todas las Sugestiones Poéticas y Todas las Possibilidades Plásticas*. Madri: TF Editores. Museu Reina Sofia, 2013. “Los acontecimientos más importantes que pueden sucederle a un pintor contemporaneo son dos: 1º Ser español; 2º Llamarse Gala Salvador Dalí. Ambas cosas han ocurrido a mí. Como mi propio nombre de Salvador indica, estoy destinado nada menos que a salvar la pintura moderna de la pereza y del caos. [...] Picasso, cierto, también es español, [...] y se llama solamente Pablo, como Pablo Casals, como los papas, es decir que se llama como todo el mundo.”

⁸¹. Ver DALÍ, Salvador. *Picasso es El Mayor Genio...*. In: MARTÍN, Jean-Hubert (org.). *Dalí – Todas las Sugestiones Poéticas y Todas las Possibilidades Plásticas*. Madri: TF Editores. Museu Reina Sofia, 2013. “Picasso es el mayor genio del arte moderno. Pero ha destruido el [arte] moderno con su fealdade. Al destruir la belleza ha creado un nuevo anhelo de lo bello. El período histórico que representa Picasso ha terminado. En el arte de hoy en día existe un talento nuevo: un movimiento nuevo a cuyo liderazgo aspiro.”

Vale advertir que Dalí não se opõe ao moderno enquanto perspectiva histórica, temporal ou cronológica, e sim, contra o que ele entende por valores da arte moderna. Ou, em outras palavras, contra o “Modern Style”, que “se apresenta como um salto” em busca de “uma revolução do ‘sentimento de originalidade’”, mas que na verdade “pode acarretar de traumatismo – os mais cruéis – para a arte”.⁸²

O conceito de “Modern Style” é próprio e original de Salvador Dalí. No manuscrito *De la Belleza Terrorífica y Comestible de la Arquitectura Modern Style*, tal como na publicação *Aparecimento do Imperialismo Canibal do Modern Style*, ele o conceitua da seguinte maneira:

As causas ‘manifestas’ de produção do *Modern Style* nos parecem ainda demasiado confusas, demasiado contraditórias e vasta para que seja o caso de defini-las na atualidade. Da mesma maneira que a determinação de suas causas ‘fenomenológicas’, toda tentativa de explicação histórica relativa a ele esbarraria nas maiores dificuldades, e isto, principalmente em razão daquele contraditório e raro sentimento coletivo de individualismo feroz que caracteriza sua gênese.⁸³

E ainda:

Insisto aqui no caráter extraplástico do *Modern Style*. Toda utilização deste com finalidades propriamente ‘plásticas’ não deixaria de implicar para mim a traição mais flagrante das aspirações irracionalistas e essencialmente literárias desse movimento. A substituição (por questão de fadiga) da fórmula ‘ângulo reto’ e ‘seção de ouro’ pela fórmula convulsiva – ondulante não pode se não dar nascimento a um esteticismo tão triste, como o precedente menos momentaneamente chato da causa de mudança. Os melhores reivindicam essa fórmula: a linha curva parece

⁸². Ver DALÍ, Salvador. **Op. cit.**, p. 47.

⁸³. *Ibid.*, p. 45.

voltar a ser hoje o caminho mais curto entre dois pontos, além do mais vertiginoso – pois tudo isso não é mais que ‘a última miséria do plasticismo’. Decorativismo antidecorativo, contrário ao decorativismo psíquico do *Modern Style*.⁸⁴ (Nossa tradução)

A relação de Salvador Dalí com a arte moderna pode ser vista como de negação, de afastamento e de superação. Não obstante, a década de 1950 constitui um dos marcos da revolução científica e esses conceitos, decididamente modernos, passam a ser incorporados ao seu trabalho, especialmente nas gravuras da Divina Comédia para o *Purgatório* e para o *Paraíso*.

A descoberta mais transcendente de nossa época é a da física nuclear sobre a constituição da matéria. A matéria é descontínua e qualquer experiência válida na pintura moderna só pode e só deve partir de uma única ideia tão concreta quanto significativa: a descontinuidade da matéria.⁸⁵

O conceito de descontinuidade da matéria, importado da física quântica, reflete principalmente na linguagem pictórica do Paraíso, dessa forma, vemos realizada a trajetória que o artista pretendia dar para a arte de seu tempo. A descontinuidade da matéria é mística, religiosa, metafísica, ou seja, transcende o mundo sensível do real, e assim, até mesmo o que

⁸⁴. Ver DALÍ, Salvador. *De La Belleza Terrorífica y Comestible de la Arquitectura Modern Style*. In: MARTÍN, Jean-Hubert (org.). *Dalí – Todas las Sugestiones Poéticas y Todas las Possibilidades Plásticas*. Madri: TF Editores. Museu Reina Sofía, 2013. “Insisto aquí en el carácter extraplastico del Modern Style. Toda utilización de este con finalidades propriamente ‘plásticas’ no dejaría de implicar para mí a la traición más flagrante das aspiraciones irracionalistas y esencialmente ‘literarias’ de este movimiento. La ‘substitución’ (cuestion de fadiga) de la formula ángulo recto y seccion de oro por la formula convulsiva – ondulante no puede sino dar nacimiento, a la largo, a un esteticismo tan triste, como el precedente menos aburrido momentaneamente a causa del cambio y basta. Los mejores reivindican esta formula: la línea curva parece volver a ser hoy el camino más corto entre dos puntos, el más vertiginoso – pero todo esto no és más que la ‘ultima miseria de plasticismo’. Decorativismo anti decorativo, contrario al decorativismo psíquico del Modern Style.”

⁸⁵. Ver DALÍ, Salvador. *Op. cit.*, p. 87.

supostamente é abstração, passa a adquirir o sentido de manter-se surreal.⁸⁶ Portanto, a relação entre Salvador Dalí e a arte moderna é de rejeição, e isso inclui os trabalhos de ilustração da Divina Comédia.

3. Considerações Críticas sobre Aspectos Formais da Obra

Ainda que Salvador Dalí tenha alcançado o reconhecimento do grande público por conta de suas pinturas surrealistas, a ilustração de poemas e textos literários sempre foi uma dimensão constantemente visitada pelo artista. Desde muito jovem, o artista demonstrava destreza nas ilustrações dos poemas de sua irmã caçula, Ana Maria⁸⁷ e, naturalmente, esses pequenos “joguetes” lúdicos de interpretação visual contribuíram para a formação de um artista extremamente versátil.

Para Dalí, ilustrar é rejeitar o exercício mecânico de interpretar palavras. A ilustração deve basear-se fundamentalmente em pôr algo de si na produção que é de outro, é dar vazão aos anseios e aos delírios que são próprios do inconsciente. A ilustração não poderá, conseqüentemente, limitar a fluência de ideias, pelo contrário, deverá estimulá-las. Isto posto, o Método Paranoico-Crítico⁸⁸ tornou-se a ferramenta essencial para a produção simbólica de

⁸⁶. As relações entre a física quântica e o trabalho de Dalí serão oportunamente tratadas em capítulos posteriores.

⁸⁷. Juntamente com as paisagens de Cadaqués, Ana Maria serviu de modelo para inúmeras pinturas do jovem Salvador Dalí. De acordo com o artista, esse tema era recorrente por ser muito barato e de fácil acesso. Ver *Figura na Janela* (1925), *Figura de Costas* (1925), *Garota de Costas* (1926) e *Garota Sentada Vista de Costas* (1928).

⁸⁸. Dalí nunca se preocupou em sistematizar o Método Paranoico-Crítico de forma a dialogar com o público em geral. Muitas vezes seus escritos foram criticados por adotarem um linguajar psicanalítico empolado, confuso e até mesmo contraditório. Resumidamente, o Método Paranoico-Crítico é uma atividade que implica em provocar a paranoia de forma controlada e racional. A paranoia, por sua vez, produz delírios, e esses são o subsídio e a matéria-prima do inconsciente que interessarão ao artista. Dalí faz a seguinte definição: “[...] método espontâneo de conocimiento irracional basado en la objetividade crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones de fenómenos delirantes.” (Método espontâneo de conhecimento irracional baseado na objetividade crítica e

metáforas visuais, uma vez que transforma as palavras em “agentes” provocadores do inconsciente.

As imagens da fase surrealista (1932-1951), ou as que são mais representativas no uso do Método Paranoico-Crítico, são carregadas de referências a esse mundo onírico engenhosamente projetado. As ilustrações do livro *Les Chants de Maldoror* (1934) de Comte Lautréamont, ou dos poemas de André Breton e Garcia Lorca, mostram claramente o uso da perspectiva linear e elementos como a muleta, a gaveta, o material duro, viscoso e acintosas referências sexuais. Já na fase pós Manifesto Místico Nuclear⁸⁹, a temática é invariavelmente subvertida para as ciências, principalmente para a física quântica e para a religião. As obras mais representativas desse período são Dom Quixote (1957), A Bíblia Sagrada (1969) e Alice no País das Maravilhas (1969).

O período pós Manifesto Místico Nuclear é, de certo, muito mais fértil e maduro no que compete à ilustração de livros. É justamente nesse momento que Dalí começa a explorar com mais acuidade os tipos de gravura e os materiais usados para confeccioná-las. No dia 6 de novembro de 1957, encontramos um registro sobre o assunto:

sistemática das associações e interpretações de fenômenos delirantes.) (Nossa tradução) E ainda: “Longe de constituir um elemento passivo, o delírio paranoico constitui já, por si próprio, uma forma de interpretação. [...] Toda a preocupação crítica dos surrealistas está precisamente ativa em querer fazer valer o sonho, fora de qualquer paradoxo fácil, assim como todos os estados passivos e automáticos do próprio plano da ‘ação’, fazendo-os intervir, em particular, ‘interpretativamente’ na realidade dentro da vida.” Para mais, ver: DALÍ, Salvador. *Sim ou a Paranoia – Método Paranoico-Crítico e Outros Textos*: Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1974, p. 32.

⁸⁹. O Manifesto Místico Nuclear, publicado em 1951, estabeleceu as bases teóricas e práticas para um novo modelo estético, que pretendia romper sistematicamente com a psicanálise de Sigmund Freud para associar-se com a Física Quântica, nomeadamente pela figura do físico Heisenberg. Dalí abre o manifesto se posicionando sobre o impacto que as bombas atômicas lançadas sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki tiveram sobre si. Em seguida, anuncia “Morte ao academismo, às formulas burocráticas da arte, ao plágio decorativo, às débeis aberrações da arte africana.” Para, logo em seguida, proclamar seu renascimento pelo misticismo típico dos espanhóis. A partir desse momento, Dalí assume como missão provar a unidade do universo, “mostrando a espiritualidade de toda substância”. A pintura *A Tentação de Santo Antônio* (1946) é considerada a obra inaugural desse período místico. DALÍ, Salvador. *Manifeste Mystique*. Paris: Robert J. Godet, 1951.

No verão, Joseph Fôret chegava a Port Ligat com um carregamento de pedras litográficas muito pesadas. Queria absolutamente que eu ilustrasse Dom Quixote, trabalhando nestas pedras. Ora, nesta época, era contra a litografia por razões estéticas, morais e filosóficas. Encontrava esse processo sem rigor, sem monarquia, sem inquisição. Na minha opinião, não era mais do que um processo liberal, burocrático e mole. Todavia, a perseverança de Fôret que me trazia incessantemente pedras, exasperou a minha vontade de poder antilitográfico até a hiperestesia agressiva.⁹⁰

O trabalho de ilustrar a Comédia é significativo não só porque faz referências explícitas às fases surrealista e pós Manifesto Místico Nuclear, mas também porque Dalí se apropria da jornada de Dante para uma autotransformação, seja no âmbito pessoal, com o retorno ao catolicismo que era próprio de sua infância ou no âmbito estético-visual, com formas fragmentadas e explosivas.

3.1 Inferno

Segundo o artista, o inferno não é escuro e negro como quis Gustave Doré. O inferno deverá ser carregado de intensa luz e cor, como uma espécie de truque para os olhos, onde nada se esconderá e todo tipo de danação sofrida deverá ser visível e exemplar. Deve-se ter em conta que Dalí era católico, não que sua fé fosse completamente rígida e inabalável⁹¹,

⁹⁰. DALÍ, Salvador. **Op. cit.**, p. 76.

⁹¹. Muitas vezes Dalí declara-se agnóstico, para logo em seguida reafirmar seu compromisso com a igreja católica apostólica romana.

contudo, a noção de pecado sempre esteve inexoravelmente presente na vida do artista, principalmente pós Manifesto Místico Nuclear.

A visão de pecado de Salvador Dalí é, de toda forma, católica, no entanto, as danações e as punições sofridas pelas almas dos condenados são, também, de ordem das coisas da psique humana. Por consequência, as relações entre punição e perturbações psicológicas tendem a distanciar as ilustrações do poema escrito por Dante. Esse distanciamento é de tal maneira que uma gravura como a do Canto XXVII, O Diabo Lógico, no *Inferno*, pode não ter sentido algum visto pela sequência narrativa do poema e só adquirir sentido quando aproximada à proposta do artista para o conjunto de ilustrações da Comédia.

Portanto, as gravuras para o *Inferno*, e também em certa medida para o *Purgatório*, são constituídas a partir de valores católicos imiscuídos à tortura mental e à paranoia, típicos da definição psicanalítica. Muitas vezes, a relação entre pecado e psicanálise traduz-se pela perversão sexual, escatologia ou até mesmo por alucinações. Citando Ilaria Schiaffini:

A referência à natureza elementar dos impulsos humanos, um tema chave da própria obra de Dalí, define a maioria das gravuras do inferno e do purgatório. Mesmo quando está bem distante da letra do texto de Dante, o artista faz a leitura das inclinações pecadoras dos homens pelas lentes da cultura psicanalítica. [...] A prática surrealista de Dalí traduz os pecados e as fragilidades do homem em impulsos inconscientes, que em geral tomam a forma de obsessão sexuais e escatológicas explícitas.⁹²

Tanto as gravuras do *Inferno* quando as do *Purgatório* carregam inegáveis semelhanças com a ilustração de *Les Chants de Maldoror* (1934), de Comte Lautréamont. Para fins de comparação citamos:

⁹². SCHIAFFINI, Ilaria. **Op. cit.**, 2014, p. 12.

(Figura I): *Inferno*, Canto XXX:
A Mordida de Gianni Schicchi.

(Figura II): Sem título, Ilustração para *Les Chants de Maldoror* (1934). Heliogravura, Fundação Gala-Salvador Dalí, Figueiras.

Apesar das óbvias semelhanças temáticas entre as ilustrações do *Inferno* para com as do *Purgatório*, e por isso a opção de tratá-las de forma semelhante no curso dessa dissertação, existem algumas peculiaridades no que diz respeito a recursos visuais. Enquanto o *Inferno* é denso, assustador e completamente onírico, no *Purgatório* esses elementos se diluem e passam a ser muito menos assustadores, com imagens mais coloridas e traços menos lineares.

3.1.1 Canto XIV – Os Blasfemos e o Elemento da Materialidade

Em conformidade com as tradições católicas, o blasfemo é aquele que insulta Deus ou tudo que é considerado sagrado. A blasfêmia é a difamação ou o uso indevido do nome de Deus. No Canto XIV do livro do *Inferno*, Dante encontra-se no sétimo círculo, giro três,

dedicado exclusivamente aos sodomitas e aos blasfemos. Nessa parte da narrativa, O Sumo poeta está em um areão ardente, sob uma torrencial chuva de fogo.

A gravura de Salvador Dalí associada a esse canto é composta por um crânio alongado que permeia o espaço pictórico do canto inferior esquerdo até a ponta superior direita, suspenso, no último plano, por uma muleta. Uma faixa azul na parte superior faz alusão ao céu que, por sua vez, está limpo, sem sinal de chuva e muito menos de fogo. A imagem é composta quase que exclusivamente pela perspectiva linear e não apresenta muitas tonalidades de cor. Além do mais, o degrau é essencial para demonstrar o aspecto de viscosidade do crânio⁹³, e o uso da perspectiva alude ao palco, ou ao espaço cênico onde as coisas acontecem. Ilaria Schiaffini comenta essa gravura:

⁹³. A viscosidade é um elemento comum da iconografia de Dalí. Nesse caso parece assumir a função de proporcionar sensações físicas ao espectador, lembrando-o da materialidade do *Inferno*.

(Figura III): Canto XIV – Os

Blasfemos

*Supina, ao chão jazia alguma gente,
outra sentava, toda reunida,
caminhava outra continuadamente.
(Canto XIX, 22)*

[...] É o caso da raiva impotente que Dante atribui àqueles que são violentos contra Deus, aqueles que o poeta vê deitados de costas para receber a chuva do fogo. Por contraste, Dalí ignora o tormento que Dante lhes inflige, e se atém à caracterização de Dante: aqueles que ‘più al duolo ave ala lingua sciolta’ (Inf.XIV,16) são eternizados como um dos caraterísticos ‘esqueletos moles’ de Dalí, prolongado na forma de uma longa língua desalmada suspensa em uma muleta de um lado e deslizando para baixo além dos limites de uma plataforma metafísica. A passividade forçada dos condenados é reforçada por um prego abandonado na plataforma, em uma alusão a tormentos indeterminados, mas quem sabe com que grau de crueldade podem ser aplicados.⁹⁴

Em contrapartida à Schiaffini, acreditamos que o objeto na parte superior esquerda não é um prego, mas sim uma pedra. Esta dá equilíbrio à gravura, posto ocupar um lugar praticamente vazio, ademais, o elemento duro se opõe à viscosidade e ao mole do crânio alongado. A forma esticada da pedra pode ser facilmente explicada pela incidência de luz que parte da esquerda para a direita, isto é, uma sombra. A pedra é um elemento constante na iconografia de Salvador Dalí e se repete com certa frequência nas imagens do *Inferno*, elemento esse, que pode ser percebido como produto da materialidade e do peso do mundo corpóreo em contrapartida à espiritualidade imaterial típica do Paraíso.

O crânio alongado sustentado por uma muleta é tema comum nas pinturas da década de 1930, citamos: Meditação sobre Harpa (1932-1934), Burocrata Médio Atmosferocelado a Ordenhar uma Harpa Craniana (1933) e esboço em papel para Crânios Moles e Harpa Craniana (1935).

⁹⁴. SCHIAFFINI, Ilaria. **Op. Cit.**, 2014, p. 13.

(Figura IV): Salvador Dalí, Burocrata Médio Atmosferocelado a Ordenhar uma Harpa Craniana (1933). Museu Nacional de Arte Reina Sofia, Madri.

A solução plástica de Salvador Dalí para a questão proposta pela narrativa de Dante não faz referência exata à blasfêmia. Nessa gravura, o artista parece interessado em discutir as danações da alma em um sentido genérico, com pouca, ou quase nenhuma, relação com o pecado que é próprio do Canto. A discussão, por parte de Dalí, gira em torno dos elementos físicos que remetem ao tormento de um mundo pouco espiritualizado.

3.1.2 Canto XXIII – Os Hipócritas e o Uso da Perspectiva

No Canto XXIII, Os Hipócritas, Dante e Virgílio avançam para a sexta vala. Segundo a descrição do poema, os hipócritas são reconhecidos por vestirem uma espécie de capa de chumbo dourada. Nesse momento, Dante e Virgílio são alertados por dois frades a respeito de um plano para enganá-los sobre a possibilidade de avançarem aos círculos seguintes. Outro elemento fundamental desse Canto é Caifás, figura bíblica relacionada à crucificação de Cristo.

A proposta de Dalí para essa gravura pouco tem a ver com a figura de Caifás ou capas de chumbo douradas. A ilustração nos remete a uma espécie de “micro narrativa” em que as duas personagens, que só aparecem em forma de sombra, caminham sentido a uma figura enterrada até o peito, com a cabeça rachada e voltada para baixo.

(Figura V): Canto XXIII – Os Hipócritas

*Ficou meu guia cabisbaixo e, em surdina,
disse depois: “Vê como nos mentira.
Aquele que lá atrás seus réus lancina.”
(Canto XXIII, 139)*

Dalí lida com a composição dessa gravura de forma a criar um espaço pictórico marcado pela perspectiva que liga o primeiro plano até uma grande rocha, ao fundo, onde encontramos uma figura até o tronco e cercado por grandes ciprestes. O uso da perspectiva possibilita ao artista arranjar a cena em planos: no primeiro encontram-se duas sombras, provavelmente de Dante e Virgílio junto a duas pedras de tamanhos diferentes, sendo que a maior sugere a estrutura de um crânio; e no último vemos a figura do Diabo Lógico, que até esse momento não havia aparecido em nenhuma outra gravura.

(Figura VI): Salvador Dalí. O Ovo Partido, 1933. Fundação Gala-Salvador Dalí, Figueiras.

A presença do Diabo Lógico nessa imagem é um tanto emblemática. Como dito anteriormente, essa figura não é personagem da Comédia de Dante, ela é própria de Dalí. Figuras semelhantes são encontradas em outras obras como: no desenho Burocrata e Máquina de Costura (1933), O Ovo Partido (1943) e no cenário para a peça Labirinto (1941). A opção

curatorial para a exposição *A Divina Comédia: Dalí Rumo ao Paraíso de Dante*⁹⁵ foi de relacionar essa gravura ao Canto XXIII, *Inferno*, 139:

Ficou meu guia cabisbaixo e, em surdina,
Disse depois: ‘Vê como nos mentira,
Aquele que lá atrás seus réus lancina!’

Da mesma forma, notamos que a maioria das exposições, publicações ou catálogos relacionam o Diabo Lógico ao Canto XXVII, portanto, depois desse episódio. Existem vestígios de uma narrativa que faz crer que as duas personagens caminham em direção ao Diabo Lógico. Esse pode ser um dos poucos indícios encontrados em toda obra que sugerem algum tipo de sequência pré-estabelecida para as gravuras.

Outro ponto fundamental sobre a gravura *Os Hipócritas* é o uso imoderado das perspectivas lineares. Obviamente que não se trata do acaso, pois a proposição de um ponto de vista tem função a cumprir dentro das gravuras do *Inferno* e em partes na do *Purgatório*. A primeira função que a perspectiva parece assumir nas gravuras do *Inferno* é de sentido moral. Ilaria Schiaffini trata dessa questão quando analisa a gravura de abertura da *Comédia*:

[...] Por exemplo, a ‘retidão’ moral que Dante atribui ao caminho abandonado é literalmente evocado através da perspectiva, isto é, orientando um lado da estrada ao lado esquerdo, de maneira que forme um ângulo convergente na horizontal.⁹⁶

⁹⁵. Ver NETO, Hilário Domingues. **Op. cit.**

⁹⁶. SCHIAFINI, Ilaria. **Op. cit.**, p. 11.

A segunda função da perspectiva linear relaciona-se com o assunto do tópico anterior: a construção evidente da materialidade, isto é, a perspectiva é mais um mecanismo utilizado por Salvador Dalí para rememorar aspectos físicos e sensitivos do inferno.

As gravuras do *Inferno* se concentram na representação dos corpos por meio de impressões de toque (textura rígida, macia etc.) e volume, por vezes destacado por longas sombras que lembram De Chirico. Em contraste, o *Purgatório* é representado pela alternância de atmosferas infernais com cenas menos arrepiantes.⁹⁷

Giorgio de Chirico, de certo, influenciou consideravelmente Salvador Dalí⁹⁸ e o movimento surrealista parisiense. Não só pela construção do plano pictórico e pelo uso da perspectiva como também pelos temas metafísicos. Enquanto De Chirico acredita que a “revelação de uma obra de arte pode nascer subitamente”⁹⁹ para aqueles que estão abertos a surpresas, os surrealistas creem que a matéria-prima da obra de arte encontra-se no inconsciente. Ambos parecem concordar que o sonho e a loucura constituem elemento chave desse processo, uma vez que estão libertos das correntes da lógica e do bom senso.¹⁰⁰ Todavia,

⁹⁷. Ibid., p. 12.

⁹⁸. Logo após ter sido expulso da Academia de Artes de San Fernando, em 1926, Dalí partiu para cidade de Paris. Justamente nessa mesma época, De Chirico era percebido como um dos expoentes da vanguarda metafísica italiana. É bastante provável que Dalí tenha visto ao menos uma exposição de De Chirico, posto que o pintor ítalo-grego mantinha fortes relações com o grupo surrealista. Segundo o *Diccionario Abreviado de Surrealismo*, Salvador Dalí reconhece em De Chirico o: “Herdero de Böcklin y de la pintura imaginativa en general, Chirico revolucionaria sensacionalmente la anécdota y también el tema de la manera y en las circunstancias que, en los dominios imaginativos, le son propias a la revolucion surrealista.” (Herdeiro de Böcklin e da pintura imaginativa em geral, Chirico revolucionaria sensacionalmente a anedota e também o tema da maneira e circunstâncias que, nos domínios do imaginativo, são próprias da revolução surrealista.) (Nossa tradução) Ainda no *Diccionario* é possível ler: “La obra pictórica de Chirico a la que apela el surrealismo tocó a su fin en 1916. Sólo se le debe desde entonces la publicación de una admirable obra en prosa: *Hebdomeros* (1929).” (A obra pictórica de Chirico que se relacionou com o surrealismo teve fim em 1916. Só se deve, então, a publicação de uma admirável obra em prosa: *Hebdomeros* (1929).) (Nossa tradução)

⁹⁹. CHIRICO, Giorgio de. *Meditações de um Pintor*. In: CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 403.

¹⁰⁰. CHIRICO, Giorgio de. *Mistério e Criação*. In: Idem *ibidem*, p. 406.

a pintura metafísica se contrapõe ao surrealismo na medida em que, para ele, o sonho e a loucura constituem uma etapa anterior ao processo de criação. O sonho por si só não tem a força necessária para ser, somente ele, o “gerador de surpresas”. No artigo Sobre a arte Metafísica, De Chirico diz:

É necessário um controle constante de nossos pensamentos e de todas as imagens que nos vêm à mente, mesmo quando acordados, e que têm, mesmo assim, uma íntima relação com as imagens que encontramos nos sonhos. É curioso que nenhuma imagem onírica, por mais estranha que pareça, nos atinge com força metafísica. Por isso, abstenho-nos de buscar a fonte da nossa criação nos sonhos. (...) Embora o sonho seja um fenômeno muito estranho, um mistério inexplicável, muito mais inexplicável é o mistério e o aspecto que nossas mentes conferem a certos objetos e aspectos da vida.¹⁰¹

Portanto, De Chirico não se volta para o inconsciente como os surrealistas, mas para “certos objetos e aspectos da vida”.

Ainda sobre o uso da perspectiva e do espaço pictórico, a relação entre Dalí e o artista italiano parece estreitar-se ainda mais. De Chirico descreve o espaço pictórico perfeito pela combinação de formas e elementos, sejam eles vivos ou mortos, de maneira a criar um equilíbrio visual que transforme a tela de pintura em objeto específico de provocação de surpresas, por exemplo:

A superfície lisa de um mar perfeitamente calmo, (...), não nos perturba tanto pela ideia das milhas que se estendem entre nós e seu fim, mas sim por todo o desconhecido que se oculta em suas profundezas. Se essa não

¹⁰¹. CHIRICO, Giorgio de. Sobre a Arte Metafísica. *In*: Idem ibidem, p. 453.

fosse a nossa ideia de espaço, teríamos apenas um sentimento de vertigem, como ocorre quando estamos em grandes altitudes.¹⁰²

E ainda:

A consciência absoluta do espaço que o objeto deve ocupar num quadro e do espaço que separa os objetos entre si estabelece uma nova astronomia das coisas que estão ligadas ao planeta pela lei fatal da gravidade. O uso, minuciosamente preciso e cuidadosamente determinado, da superfície e dos volumes constitui o cânone da estética metafísica.¹⁰³

Dalí parece valer-se constantemente deste cânone da estética metafísica nas gravuras do *Inferno* e do *Purgatório*. Além do mais, outros recursos plásticos são compartilhados, como por exemplo a paletas de cores e os pedestais, tablados ou suportes de madeira.

3.1.3 Canto XXIX – Os Causadores de Discórdias e a Muleta

O Canto XXIX se passa na décima vala do oitavo círculo do *Inferno*. O círculo abriga os pecadores que cometeram pequenas fraudes. O poema nos conta que Dante encontrava-se comovido após deparar-se com os sofrimentos de um parente morto. Virgílio encorajava-o a seguir caminho. Na sequência, as personagens avistam os falsificadores e estes, condenados à eterna coceira da sarna, não conseguem movimentar-se para coçá-las.

A imagem produzida por Salvador Dalí para esse canto é bastante violenta e aflitiva. Vemos uma figura arrancando suas entranhas com a mão direita enquanto a mão esquerda é

¹⁰². Ibidem, p. 457.

¹⁰³. Ibidem, p. 458.

presa ao chão. A figura é trespassada por uma barra que penetra por sua cabeça e se perde dentro do corpo. Dante e Virgílio encontram-se praticamente ao centro da imagem, porém, um degrau abaixo da figura em danação, na posição de espectadores, como que apartados e salvos da aflição e da dor. O espaço pictórico é marcado pela forma de um X, o que é bastante comum nas gravuras do *Inferno* e do *Purgatório*.

Efetivamente nessa ilustração, são presumíveis as relações de proximidade entre a composição da imagem e a narrativa proposta pelo poema, dessa forma, tudo nos leva a crer que o interesse de Dalí pela danação e pelo sofrimento é muito maior do que pela epopeia de Dante. Esse movimento não é exclusivo dessa gravura. Se levarmos em conta outros exemplos, essa hipótese torna-se mais evidente¹⁰⁴: Canto VII – Ávaros e Pródigos; Canto XIII – A Floresta dos Suicidas; Canto XVIII – O Bajulado; Canto XIX – O Simonita; Canto XXIV – A Vala dos Ladrões; entre outros.

Ainda sobre Os Causadores de Discórdias, logo à primeira vista percebemos a muleta, elemento que remete ao apoio ou equilíbrio daquilo que não consegue se sustentar. A muleta é aquele objeto que está no chão, ou seja, ligado ao mundo material, mas ao mesmo tempo serve de suporte para distanciar o elemento apoiado dessa condição, ela sustenta e mantém em equilíbrio a noção do que é real. De acordo com o vocábulo “muleta”, do *Diccionario Abreviado do Surrealismo*, escrito pelo próprio Salvador Dalí, a muleta é “o suporte de madeira derivado da filosofia cartesiana. No geral, utilizada para servir de apoio à ternura das estruturas moles”.¹⁰⁵ E ainda:

¹⁰⁴. Cabe o aviso de que estamos nos referindo às gravuras do *Inferno* e, em alguma medida, às do *Purgatório*.

¹⁰⁵. Ver BRETON, André; ELUARD Paul. *Diccionario Abreviado de Surrealismo*. Madrid: Siruela, 2016, p. 64.

[...] Esse segundo objeto cuja personalidade me impressionou era uma muleta. Ainda nunca tinha visto uma muleta. Fiquei principalmente impressionado com o seu aspecto extraordinariamente insólito. Apoderei-me imediatamente da muleta e compreendi que, durante toda a minha vida, nunca mais me separei dela, sem poder explicar a razão. Ela consistia no cúmulo da autoridade e do solene... A bifurcação da muleta, que serve de apoio à axila estava coberta por uma espécie de tecido fino, usado e ruço, contra a qual compreendi que poderia apoiar a minha frente pensativa. Desci para o jardim brandindo a muleta com a mão. Esse objeto dava-me uma segurança e uma arrogância que nunca conseguira ter. A partir dessa altura, a muleta tornou-se para mim o símbolo da morte e da ressurreição.¹⁰⁶

¹⁰⁶. Ver DALÍ, Salvador. *Vida Secreta de Salvador Dalí*. Buenos Aires: Ed. Poseidon, 1944, p. 165.

(Figura VII): Canto XXIX – Os Causadores de Discórdias

*A muita gente e as múltiplas feridas
deixaram minhas luzes inundadas [...]
Virgílio então: “Que buscas em tuas miradas?”
Lá em meio às tristes sombras retalhadas?”.
(Canto XXIX, 1-4)*

A última frase da citação acima é fundamental para compreender o que foi ilustrar a Divina Comédia para Salvador Dalí. A muleta é o símbolo surrealista da morte e da ressurreição, dessa forma, acreditamos que a chave da interpretação de todo o trabalho esteja nela. Como dito em outras oportunidades, Dalí espera a morte do surrealismo para renascer pelo misticismo nuclear. No *Inferno* esse elemento aparece quatro vezes, no *Purgatório*, ou espaço de transição, uma vez, e para finalizar, no *Paraíso*, onde o renascimento está completo e a matéria não existe mais, nenhuma vez.

Embora esse processo seja presumidamente percebido enquanto ruptura, alguns mecanismos do Método Paranoico-Crítico e o simbolismo típico do período surrealista mantêm-se na fase mística. A muleta pode ser vista como chave na tentativa de se emancipar do surrealismo, entretanto, ela continua presente nas obras posteriores ao lançamento do manifesto e está posta, inclusive, na versão francesa da publicação.¹⁰⁷

3.2 Paraíso

De forma geral, as ilustrações para o *Paraíso* são sempre mais reflexivas. Os sofrimentos do mundo material são postos de lado para dar lugar à contemplação e ao deleite da alma. Até mesmo os artistas de séculos passados parecem optar por traduzir o mundo celeste de forma razoavelmente parecida. O *Paraíso* de Gustave Doré abre mão dos

¹⁰⁷. Na versão do Manifesto Místico Nuclear publicada pelo editor Robert J. Godet, em 1951, notamos a presença da muleta em mais de uma oportunidade. A imagem da página 20, por exemplo, bastante semelhante ao Diabo Lógico, tem a cabeça esticada e sustentada por uma muleta.

movimentos dos corpos em tortura para mostrar figuras tranquilas que fazem uso da prática do diálogo e a expressão facial é muito mais valorizada. O mesmo parece acontecer com Botticelli, principalmente no que diz respeito à expressão facial, a John Flaxman e a Dalí.

Em Salvador Dalí, a perspectiva que até então era um elemento de relevância para a constituição da materialidade é completamente abandonada no *Paraíso*, os espaços não oferecem mais limites ao olhar e os corpos deixaram de ter peso. As cores, como já vimos anteriormente, bastante intensas no *Inferno* e no *Purgatório*, agora, no *Paraíso*, adquirem tons mais sóbrios. Sobre essas diferenças, vejamos Schiaffini:

As duas primeiras partes se tornam um recipiente no qual Dalí coloca muitas anamorfoses, que lembram seu método Paranoico-Crítico, bem como as estruturas macias e as paisagens metafísicas das décadas de 1920 e 1930. Por contraste, o Paraíso é visualizado por meio de referências a obras místicas contemporâneas, como *Cristo de São João*, de 1951, e as imagens corpusculares nas quais a figura humana passa por desintegrações *rinocerontescas*.¹⁰⁸

O grande paradigma do *Paraíso* é sem dúvidas o Manifesto Místico Nuclear¹⁰⁹, de 1951. O manifesto é composto basicamente por três argumentos principais: o primeiro¹¹⁰ versa sobre a importância de saber pintar e desenhar e, para isso, Dalí dispôs-se a escrever um

¹⁰⁸. Ver SCHIAFINI, Ilaria. **Op cit.**, p. 12.

¹⁰⁹. Posteriormente Dalí voltará a se referir a esse mesmo manifesto como O Manifesto Antimatéria.

¹¹⁰. O texto do Manifesto Místico Nuclear diz: “Pintores, pintem meticulosamente, com tanta realidade quanto uma foto a cores, que a mão de vocês se conduza como um estroboscópio, e então lhes prometo que a partir desse momento seus quadros se arriscarão a tornar-se imortais!”, p. 09. As referências citadas por Dalí para a pintura meticulosa são Vermeer e Velazquez.

tratado chamado *Os 50 Segredos Mágicos para Pintar*¹¹¹; o segundo¹¹², para tratar especificamente dos aspectos místicos, posto que, para Dalí havia em jogo uma disputa de forças contra a feiura e o comunismo de Picasso; e o terceiro¹¹³ é ter talento, de preferência ser genial.

3.2.1 Canto XI – A Poeira das Almas e a Descontinuidade da Matéria

A décima primeira imagem do *Paraíso* recebe o nome de A Poeira das Almas. Nesse momento Dante encontra-se no Céu do Sol, e questiona Santo Tomás de Aquino sobre duas passagens da *Suma Teológica*, a primeira refere-se a São Domingos e a segunda ao Rei Salomão.

A imagem é composta, em primeiro plano, por duas figuras, uma maior e de cor azul e outra menor na cor vermelha. Essa relação de proporção parece indicar que a figura de

¹¹¹. DALÍ, Salvador. *Os 50 Segredos Mágicos para Pintar*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1951.

¹¹². No epílogo de *Libelo Contra a Arte Moderna* Dalí diz: “Possuir uma cosmogonia monárquica e católica tão absoluta quanto possível e com tendências imperialistas.”, p. 91.

¹¹³. Sobre questões da genialidade ver: DALÍ, Salvador. *Op. cit.*, p. 83: “Desde a Revolução Francesa, desenvolve-se uma viciosa tendência cretinizante que consiste em considerar que os gênios (excetuada suas obras) são em tudo criaturas mais ou menos semelhantes ao resto comum dos mortais. Essa crença é falsa. Afirmo por mim, que sou o gênio moderno por excelência.” Já nos escritos nomeados *Liturgical Arts*, de maio de 1962, Dalí continua: “O meu grande amigo, padre Couturier, e eu próprio estamos de acordo neste modo: nessa época de decadência de arte religiosa que atravessamos... ‘É desejável que apareçam gênios não crentes do que crentes desprovidos de gênio’. Estamos, ele e eu, convencidos de que ateus, mesmo membros do Partido Comunista (como Picasso), artistas de gênio poderiam, se quisessem, realizar grandes obras religiosas. Porém, não passa um só dia que não dirija ao céu uma prece para que Pablo renuncie ao comunismo e se consagre ao misticismo espanhol do qual, legitimamente, temos de acreditar que, por atavismo, conhece a tentação. [...]. Nós, católicos, estamos convencidos da liberdade total da alma humana, razão pela qual a universalidade do catolicismo deve deixar ter acesso às suas profundezas todos os valores espirituais autênticos quaisquer que eles sejam, mesmo que adversos. E mesmo que a igreja seja, a todos os respeito, oposta ao comunismo, do qual se sabe que expurga até a música por motivos políticos, lá por isso não seja a dúvida!” DALÍ, Salvador. *Liturgical Arts*. In: Dalí - DESCHARNES, Robert; NÉRET, Gilles. *Salvador Dalí: A Obra Pintada 1904-1989*. Lisboa: Taschen, 2013, p. 444.

vermelho, ou mais provavelmente o próprio Dante, está reverenciando Santo Tomás, de cor azul. Ao fundo um foco intenso de luz incide sobre o Santo, dando a ele aspecto de relevância e autoridade. Contudo, não existe verdadeiramente nenhuma garantia de que a figura em azul seja São Tomás de Aquino.

Mais uma vez, a solução encontrada por Dalí para tratar das questões levantadas pelo poema parece caminhar no mesmo sentido da narrativa. Todavia, ainda assim, o artista parece mais empenhado em demonstrar plasticamente conceitos que são próprios do Manifesto Místico.

À primeira vista, a questão que se coloca com maior urgência para aqueles que observam a gravura é a fragmentação completa das personagens. Este tipo de artimanha visual, empregada pela primeira vez na ilustração da Comédia nessa gravura, passou a ser de uso recorrente também em outros suportes, citamos: as pinturas Os Carinhos de Mão – Cúpula Formada por Carinhos de Mão em Contorção (1951), Galateia e as Esferas (1952), a litografia A Madona Explosiva (1951) e a escultura Cruz Nuclear (1952).

(Figura VIII): Litografia A Madona Explosiva (1951), acervo particular.

Para fragmentar as imagens, Salvador Dalí buscou um conceito da física chamado Descontinuidade da Matéria. De acordo com a Hipótese de Descontinuidade da Matéria todo objeto é descontínuo, isto significa que, respeitando as variações, entre um átomo e outro existe um espaço vazio.¹¹⁴ Dalí caracteriza o uso da desse conceito na arte da seguinte maneira:

¹¹⁴. Ver o verbete Matéria em: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

(Figura IX): Canto XI – A Poeira das Almas

*Quando chegou cada qual junto ao seu
ponto de roda onde antes já pousara, qual
vela em seu bocal permaneceu.
(Canto XI, 13)*

[...] A descoberta mais transcendente de nossa época é a da física nuclear sobre a constituição da matéria. A matéria é descontínua e qualquer experiência válida na pintura moderna só pode e só deve partir de uma única ideia, tão concreta quanto significativa: *a descontinuidade da matéria*. Essa descontinuidade é anunciada pela primeira vez na história da arte pelas pinceladas corpusculares de Vermeer e os toques de pincel de Velazquez. Do mesmo modo, foi o impressionismo que inventou pela primeira vez a divisão da luz. Os confetes cromossômicos de Seurat são o ato notarial da descontinuidade da matéria. [...] Os dilaceramentos viscerais do genial Boccioni são o anúncio antecipado do dinamismo supersônico e os apolos gloriosos da descontinuidade da matéria. [...] Os relógio de Salvador Dalí são moles porque são o produto masoquista da descontinuidade da matéria.¹¹⁵

Para Salvador Dalí, a descrença no misticismo da matéria fragmentada conduz em todo caso ao “materialismo atomista”, ou seja, uma arte vazia que servirá somente para fins decorativos. Sobre esse tema:

O materialismo conduz a uma arte puramente decorativa, pois bem, que esta arte moderna seja utilizada pelo que oferece, pelo seu sentido decorativo! Isto resguarda-la-á de inúmero avatares, de cair nos escolhos de uma representação religiosa [...] Estou firmemente convencido do fim próximo do materialismo, do qual vejo os sinais precursores nos progressos extraordinários da física nuclear, ciência que, na minha opinião, levará as jovens gerações para a fé, o religioso, o místico.¹¹⁶

¹¹⁵. Ver DALÍ, Salvador. *Libelo Contra a Arte Moderna*. Op. cit., p. 87.

¹¹⁶. Ver DESCHARNES, Robert; NÉRET, Gilles. *Salvador Dalí: A Obra Pintada 1904-1989*. Lisboa: Taschen, 2013, p. 445.

Portanto, fica claro o exercício de militância e devoção ao tratar a matéria como descontínua. Dalí respeita a Divina Comédia, no sentido de enxergá-la dentro de uma tradição centenária, contudo se apropria dela para fins próprios.

3.2.2 Canto XII – São Boaventura Fala a Dante e a Relação entre a Física e o Divino

O Canto XII se passa como sequência da gravura analisada anteriormente. No entanto, dessa vez, espíritos chamados de Beatos movimentam-se em círculo formando uma espécie de coroa. Esta é composta por doze espíritos: Iluminado e Agostinho, Hugo de San Vittore, Pedro Comestor, Pedro Hispano, o profeta Natan, São João, Santo Anselmo, Donato, Rabano Mauro, Joaquin da Fiore e Santo Tomás de Aquino.

A gravura de Salvador Dalí para o Canto XII não faz referência à coroa formada pelos doze, mas somente a uma figura. Ela tem traços femininos, uma longa veste branca, ocupa somente a porção direita da imagem, tem o rosto levemente inclinado para cima, contempla uma cruz fragmentada e parece portar asas destacadas pela cor azul. Ou seja, trata-se de uma figura angelical.

(Figura X): Canto XII – São Boaventura Fala a Dante

*Eu sou a alma de Boaventura de Bagnoreggio
que em minha gestão
posterguei sempre a terrena procura.
(Canto XII, 127)*

Nos momentos entusiasmados pela fé católica, Dalí tinha por hábito manter contato com um certo padre chamado Bruno Frissant. Comentando uma de suas conversas com o artista, Padre Bruno fez o seguinte esclarecimento:

Salvador Dalí disse-me que nada o estimula tanto como a ideia do Anjo. Dalí queria mesmo pintar o céu, penetrar nas abóbadas celestes afim de comunicar com Deus. [...] Sendo essencialmente catalão, Dalí tem necessidade de tocar as formas, ‘ora isso é válido para todos os anjos’ ... Se se volta após algum tempo para a Virgem Maria é, explica ele, porque ela subiu ao céu ‘pela força dos anjos’.¹¹⁷

Ademais, a cruz fragmentada toma para si a posição de destaque dentro do campo pictórico da imagem. Além de ser o objeto de contemplação do anjo, Dalí optou por aviltá-la com um foco de luz incidente. Como vimos no tópico anterior, a fragmentação da matéria é estritamente relacionada com o mundo místico, e a relação entre física e misticismo pode ser explicada desta maneira:

Quero ver e compreender a força e as leis escondidas nas coisas para, evidentemente, delas me tornar mestre. Para penetrar no coração da realidade tenho a intuição genial de que disponho de uma arma extraordinária: o misticismo, isto é, a intuição profunda do que é a comunicação imediata com o todo, a visão absoluta através da graça da verdade, através da graça divina. [...] Eu, Dalí, reatualizando o misticismo espanhol, vou provar com a minha obra a unidade do universo, mostrando a espiritualidade de toda a substância.¹¹⁸

¹¹⁷. Ibid., p. 423. E ainda: “Dalí imagina que os Protons e os Neutrons ‘são elementos angélicos’, porque, dentro dos corpos celestes, explica ‘há resíduos de substâncias, razão pela qual alguns seres me parecem tão próximos dos anjos, tal como os de Rafael e São João da Cruz.”

¹¹⁸. Ibid., p. 407.

Sobre a declaração de Dalí emerge um ponto de interesse. A verdade para o artista catalão se dá por uma manifestação divina, pois só é possível conhecer “a força e as leis escondidas nas coisas” através da “comunicação imediata com o todo” e a “visão absoluta através da graça da verdade, através da graça divina”. Portanto, a verdade é tida como uma revelação. Esse conceito de verdade como revelação foi amplamente discutido pela maioria dos filósofos que compõe a Coroa dos Beatos do Canto XII. De acordo com São Tomás de Aquino, todas as coisas estão cobertas de verdade, e tal verdade nada mais é do que a forma com que as coisas e as pessoas assemelham-se à ordem primordial. Essa ordem recebe o nome de Deus. Também, Pedro Hispano teoriza que a verdade é a conformidade entre intelecto e objeto, sendo que o intelecto é manifestado pela força divina. Por fim, Santo Agostinho define a verdade como “aquilo que é como parece” ou “aquilo que revela o que é, ou que se manifesta”. Portanto, a verdade está contida na primeira das manifestações, ou aquilo que é como tudo deve parecer, ou ainda, aquilo que está em conformidade com a manifestação original e perfeita do ser, Deus.¹¹⁹

Assim a física, que é um instrumento de busca da verdade, tem origem fundamental na fé em Deus, pois a verdade e a exatidão da física só são possíveis pela manifestação divina que dá a Salvador Dalí o gênio de compreendê-la.

Mais uma vez, não existe relação direta entre a composição da gravura e o que a narrativa de Dante propõe. No entanto, nesse caso em particular, nosso interesse sobre essa imagem recai na possibilidade de debater as concepções filosóficas para o conceito de verdade e a relação que essas estabelecem com o mundo físico.

¹¹⁹. Ver ABBAGNANO, Nicola. **Op. cit.**, verbete “Verdade”.

3.2.3 Canto XX – A Constelação dos Espíritos Abençoados e a Não-abstração

A última gravura a ser analisada se passa no vigésimo Canto do *Paraíso*. Aqui, Dante e a Águia Sagrada conversam sobre o Olho Cintilante, paragem onde estão reunidos os espíritos de mais alta estirpe de todo o universo. São eles: Davi, Constantino, Guilherme II, Apúlia e Rifeu.

A gravura A Constelação dos Espíritos Abençoados projeta em primeiro plano duas figuras, provavelmente Dante e a Águia Sagrada. Mais à frente percebemos o céu, marcado por pontos que se conectam por uma linha, clara referência aos desenhos das constelações. Logo acima atentamos para uma figura completamente fragmentada, na cor branca, como um espírito ou entidade mística que se desloca livremente entre as instâncias do Paraíso.

Existem relações evidentes entre o que se propõe para a narrativa poética e o que Dalí utiliza enquanto recurso visual. As duas personagens estão olhando para as constelações e uma delas aponta para o que provavelmente seria o Olho Cintilante. No entanto, as opções de cores que constantemente são utilizadas para diferenciar as personagens podem causar certa estranheza para aqueles que são familiarizados com a iconografia da Divina Comédia.¹²⁰ A figura que manifesta as características comuns à personagem de Dante veste, nessa gravura,

¹²⁰. Como abordamos no capítulo anterior, Domenico di Michelino, em meados do século XV, ajudou a consolidar uma espécie de iconografia sobre a obra e a figura de Dante Alighieri. Desde então, é comum encontrarmos a figura de Dante vestindo uma túnica de cor vermelha e Virgílio usando a cor azul. Exemplos dessa iconografia são: as ilustrações de William Blake e Botticelli, além dos afrescos de Rafael na Stanza della Segnatura. A Biblioteca Britânica mantém sob salvaguarda o códice Yates Thompson 36. Acredita-se que o códice tenha sido publicado em 1453 e nele, a título de exceção, Dante apresenta-se na cor azul enquanto Virgílio é visto na cor vermelha.

uma túnica azul. Essa não é uma característica exclusiva do Canto XX, pois esse artifício repete-se nos Cantos V, IX, XIX e XXVII do *Paraíso*. A cor azul, nos livros do *Inferno* e do *Purgatório*, é utilizada pela personagem de Virgílio.

À primeira vista, muitas das gravuras do *Paraíso* podem ser facilmente relacionadas à arte abstrata. Não obstante, nada mais contrário aos propósitos surrealistas e místicos do que a abstração. Muitos historiadores¹²¹, na impossibilidade de observar claramente as nuances dos aspectos religiosos e filosóficos do período em que as gravuras foram feitas e até mesmo em comparação com o que foi produzido por Dalí no início da década de 1920, consideram a fragmentação da matéria reflexo do virtuosismo típico do mundo celestial e, conseqüentemente, uma aproximação natural à abstração.

Sobre abstração, Salvador Dalí diz:

Os artistas ditos abstratos são, fundamentalmente, artistas que não creem em nada. Não crer em nada conduz inelutavelmente a fazer uma pintura NÃO-objetiva e NÃO-figurativa. Se não se crê em nada, não se pinta nada ou QUASE NADA. Mas este QUASE NADA é, por vezes, gerador de felizes achados ou associações de formas e cores.¹²² (Destques do autor)

Dessa maneira, Dalí entende que o abstrato tem função puramente decorativa. As cores e as formas da abstração podem ser relevantes enquanto apreciação estética e visual, porém, nada

¹²¹. Ver LIAÑO, Ignacio Gómez. *Dalí*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 1982. **Apud** *Do Inferno ao Paraíso, ou Seria o Contrário? A Divina Comédia de Salvador Dalí*. São Paulo: [s.n.], Caixa Cultural, 2014. “A ilustração [...] está imbuída de todas as formas de energia conhecida pela ciência moderna, que apareceram no curso de um itinerário que vai desde o surrealismo mais simples do Inferno até o estalido mais nuclear ou abstrato-expressionista do Paraíso.”

¹²². Ver DESCHARNES, Robert; NÉRET, Gilles. **Op. cit.**, p. 455.

além disso. O artista catalão acredita que a gênese da abstração parte primeiramente do “cubismo” de Cézanne. Logo depois, a academia assimila, apropria e supervaloriza a técnica e, como consequência lógica, acaba por abandonar aspectos fundamentais das artes plásticas, ou seja, a filosofia e a psicologia.

(Figura XI): Canto XX – A Constelação dos Espíritos Abençoados

*Assim foi que, dessa imagem divina,
pra iluminar a minha curta vista,
dada me foi suave medicina.
(Canto XX, 139)*

Considerações Finais

Apresentamos nas páginas anteriores alguns elementos utilizados por Salvador Dalí para dar conta das questões anunciadas pela Divina Comédia. Depois de contrapormos as gravuras do *Inferno* com as do *Paraíso*, tornou-se possível assegurar que, de fato, existe uma transformação manifesta. Enquanto o *Inferno* é pungente e ligado ao mundo das coisas sensoriais, o *Paraíso* é reflexivo, meditativo e dialógico.

Os recursos utilizados pelo artista para tratar do Inferno estão sempre relacionados ao mundo material, mesmo quando as danações afligem a psique. O *Inferno* de Dalí é caracterizado por estar impregnado de conceitos surrealistas.

Já no *Paraíso*, toda proposição materialista do *Inferno* é revertida em espiritualidade e ausência de qualquer relação com o mundo físico. Aqui, o artista faz uso de suas próprias prerrogativas de fé para engendrar soluções plásticas que estão muito além do que qualquer outro ilustrador da Comédia pretendeu fazer.

Dessa forma, podemos pensar que Dalí nunca esteve preocupado em lidar com as questões que são próprias à obra. A Divina Comédia é o alicerce para tratar de seus próprios problemas e argumentar sobre suas próprias questões plásticas. Isto se faz evidente quando levamos em conta o tempo em que a obra foi produzida e os diálogos que foram estabelecidos entre suas concepções de arte e a arte moderna. Justamente o que propomos para os capítulos 1 e 2, respectivamente.

O capítulo 1, A História das Ilustrações, trouxe à luz aspectos particulares da história e da produção das gravuras. No decorrer do capítulo ficou claro que, ao mesmo tempo em que

pintava as aquarelas, que futuramente viriam a se transformar nas gravuras para a Comédia, Dalí escrevia o manifesto que pretendia pôr fim às relações dele com o surrealismo. Se efetivamente essa ruptura se concretizaria, não cabe a nós responder, mas o que de fato é claro nas ilustrações para a o poema italiano é que há uma transformação expressiva no caráter das mesmas.

No capítulo 2, As Ilustrações de Dalí e a Fortuna Crítica da Divina Comédia, buscamos estabelecer relações entre a produção que é própria do artista catalão com a tradição iconográfica dos ilustradores da Comédia. Fundamentados nessa questão, observamos que Dalí não procura dialogar com outros ilustradores do poema, apenas parece estar interessado em defender seu próprio ponto de vista sobre a arte moderna e o papel dos artistas nesse contexto. As referências dele para a Divina Comédia são de afrescos e pinturas renascentistas, nunca de ilustradores, posto que, para ele, esse deveria ser o caminho irrefutável da arte. Além do mais, muitas vezes Salvador Dalí se autorreferencia, como exemplificamos com a ilustração da obra literária *Les Chants de Maldoror*.

Já no capítulo 3, Considerações Críticas sobre Aspectos Formais da Obra, analisamos e contrapomos um número selecionado de gravuras, a fim de que se pudessem ter claros algumas das motivações e dos conceitos utilizados pelo artista. Embasados por essa questão, observamos que a apoteose de Dante é, de certa forma, a metáfora para a superação do surrealismo.

Portanto, é possível aferir que Dalí não se comporta como ilustrador e nem mesmo como comentador da Comédia, uma vez que não submete suas soluções plásticas ao texto e nem mesmo à produção de outros ilustradores. O artista catalão cria algo que está paralelo ao poema italiano.

Com o fim das análises novos desafios se puseram à vista. E o mais intrigante surgiu após a leitura do seguinte depoimento:

Durante trinta anos, no exílio e condenado à morte, Dante sonhou com Beatriz, a que ele mal tinha visto. Ele buscava refúgio em sua visão [...] Ele encerra as quatorze mil linhas de sua música com as duas palavras-chave de A Divina Comédia. ‘O amor, que move sol e outras estrelas’. O amor que tinha possibilitado que ele sobrevivesse, e as estrelas nas quais ele esperava encontrar Beatriz. Como ele, fico me imaginando sem a Gala e me sinto despedaçado em terror retrospectivo. Eu não fiz sequer uma daquelas gravuras sem que essa ideia assustadora se afastasse de mim.¹²³

Em um primeiro momento, o que pareceu mais curioso foi notar que, mesmo negando¹²⁴, o artista catalão demonstra um profundo conhecimento a respeito da vida e da obra de Dante Alighieri. Logo em seguida, quando relacionamos o caráter de inspiração individualista das ilustrações ao depoimento acima transcrito, nos inquietamos sobre a possibilidade de Dalí colocar a si mesmo como Dante e a Gala como Beatriz. Esse movimento não seria incomum e nem mesmo inusitado, já que Salvador Dalí não diferenciava sua vida particular de sua produção enquanto artista. No entanto, essa é uma questão a ser respondida por uma futura pesquisa.

¹²³. DALÍ, Salvador. **Op. cit.**, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976, p. 250.

¹²⁴. Conforme discutido no primeiro capítulo desta dissertação, Salvador Dalí diz nunca ter lido a Divina Comédia. De acordo com o artista, ficou sob responsabilidade de Gala Dalí organizar e relacionar cada gravura a seu respectivo lugar dentro da obra.

Referências Bibliográficas

Publicações de Salvador Dalí:

DALÍ, Salvador. *As Confissões Inconfessáveis de Salvador Dalí*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.

_____. *De La Belleza Terrorífica y Comestible de la Arquitectura Modern Style*.

In: MARTÍN, Jean-Hubert (org.). *Dalí – Todas las Sugestiones Poéticas y Todas las Possibilidades Plásticas*. Madri: TF Editores. Museu Reina Sofia, 2013.

_____. *Declaração de Independência da Imaginação e dos Direitos do Homem à sua Própria Loucura*. In: DESCHARMES, Robert; NÈRET, Gilles. *Salvador Dalí: A Obra Pintada 1904-1989*. Lisboa: Taschen, 2013.

_____. *Diário de um Gênio*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1989.

_____. *Diario di un Genio*. Milão: SE, 2009.

_____. *El Mito Trágico de “El Ángelus” de Millet*. Barcelona: Tusquets, 2004.

_____. *El Surrealismo al Servicio de la Revolución*. In: MARTÍN, Jean-Hubert (org.). *Dalí – Todas las Sugestiones Poéticas y Todas las Possibilidades Plásticas*. Madri: TF Editores. Museu Reina Sofia, 2013.

_____. *La Revolución Paranóica*. In: MARTÍN, Jean-Hubert (org.). *Dalí – Todas las Sugestiones Poéticas y Todas las Possibilidades Plásticas*. Madri: TF Editores. Museu Reina Sofia, 2013.

_____. *Libelo Contra a Arte Moderna*. Porto Alegre: Ed. L&PM, 2008.

_____. *Los Cornudos del Viejo Arte Moderno*. Barcelona: Tusquets Editores, 2000.

_____. *Manifesto Místico*. In: ADES, Dawn. *Dalí*. Londres: Thames and Hudson, 1982.

_____. *Obra Completa: Poesia, Prosa, Teatro y Cine*. Barcelona: Editora Destino, Fundación Gala-Salvador Dalí, 2004.

_____. *O Objeto Revelado na Experiência Surrealista*. In: CHIPP, Herschel B.. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *Os 50 Segredos Mágicos para Pintar*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1951.

_____. *Picasso es El Mayor Genio....* In: MARTÍN, Jean-Hubert (org.). *Dalí – Todas las Sugestiones Poéticas y Todas las Possibilidades Plásticas*. Madri: TF Editores. Museu Reina Sofia, 2013.

_____. *Picasso y Yo*. In MARTÍN, Jean-Hubert (org.). *Dalí – Todas las Sugestiones Poéticas y Todas las Possibilidades Plásticas*. Madri: TF Editores. Museu Reina Sofia, 2013.

_____. *¿Porqué se Ataca a la Gioconda?*. 2ª ed. Barcelona: Ediciones Siruela, 2003.

_____. *Obra Completa. Textos Autobiográficos*. Barcelona: Editora Destino, 2004.

_____. *Sim ou a Paranoia – Método Paranoico-Crítico e Outros Textos*: Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1974.

_____. *Vida Secreta de Salvador Dalí*. Buenos Aires: Ed. Poseidon, 1944.

_____. *Yellow Manifesto*. In: CAWS, Mary Ann. *Manifesto: A Century of isms*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2001.

Publicações sobre Dalí:

ADES, Dawn. *Dalí*. Londres: Thames and Hudson, 1995.

AGUER, Montse. *Dalí's World*. Londres: Ed. Goodman, 2009.

_____. *La Incondicionalidad Surrealista de Salvador Dalí a Debate*. Barcelona: Centro de Estudios Dalinianos. Diàrio L'Avenc. Nº 292, 2004.

_____. *The Dalí Theatre-Museum: The Result of an Artist's obsessive zeal for research*. Barcelona: Centro de Estudios Dalinianos. Revista Gironda. Nº 222, 2004.

_____. *The Importance of the Car in the Work of Salvador Dalí: The "dressed car"*. Barcelona: Centro de Estudios Dalinianos. AutoClub Magazine, 2001.

AJAME, Pierre. *As Duas Vidas de Salvador Dalí*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ANDRADE, Rodrigo R. D.; NASCIMENTO, Robson de Souza; GERMANO, Marcelo Gômes. *Influências da Teoria da Relatividade na Obra de Salvador Dalí*. Florianópolis: XVI Simpósio Nacional de Ensino de Física, 2005.

_____. *Influências da Física Moderna na Obra de Salvador Dalí*. Florianópolis: Caderno Brasileiro de Ensino de Física. V. 24. Nº 23, 2007.

BARRICELLI, Jean-Pierre. *Dante: Inferno I in the Visual Arts*. Pensilvânia: Dante Society of America. Nº 114, 1996.

CATTERALL, Lee. *The Great Dalí Art Fraud and Others Deceptions*. Nova Iorque: Barricade Books, 1992.

CEVASCO, George. **Dalí's Christianized Surrealism**. Dublin: Studies: an Irish Quarterly Review. Vol. 45, Nº 180, 1956.

CONSTANS, Rosa Maria Maurell. ***Dalí and the Myth of Narcissus***. Barcelona: Center for Dalinian Studies. Newspaper El Punt, 2005.

_____. ***Mythological References in the Work of Salvador Dalí: The Myth of Leda***. Barcelona: Center for Dalinian Studies, 2000.

DESCHARNES, Robert; NÉRET, Gilles. ***Salvador Dalí: A Obra Pintada 1904-1989***. Lisboa: Taschen, 2013.

GIBSON, Ian. ***The Shameful life of Salvador Dalí***. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1998.

JEFFETT, William. ***Introducción al Método Paranóico Crítico***. In: MARTÍN, Jean-Hubert (org.). ***Dalí – Todas las Sugestiones Poéticas y Todas las Possibilidades Plásticas***. Madri: TF Editores. Museu Reina Sofia, 2013.

JUTGE, Cristina. ***Portrait of the Adolescent Artist***. Barcelona: Centro de Estudios Dalinianos. Newspaper El Punt, 2005.

LIANO, Ignacio Gómez. ***Dalí***. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1982.

_____. ***Salvador Dalí, Textos impresos***. Milão: Rizzoli, 1985.

MAX, Gerard. ***Dalí***. Barcelona: Ed. Blume, 1968.

MONI, Lucia. ***Dalí in Immagine – Il Cinema e la Produzione Audiovisiva sull'Artista***. Barcelona: Centro de Estudios Dalinianos. Gala-Salvador Dalí fundación, 2011.

NADEAU, Maurice. ***História do Surrealismo***. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROJAS, Carlos. *Salvador Dalí, or The Art of Spitting on Your Mother's Portrait*. Pensilvânia: Penn State Press, 2010.

ROUDÌN, Ana Iribas. Salvador Dalí desde el Psicoanálisis. Arte, Individuo y Sociedad, vol XVI. Madrid, 2004. Disponível em: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS0404110019A.PDF>. Acesso em: 22 mar. 2016.

RUIZ, Carmen. *Dalí and Fages: That Intelligent and Most Cordial of Collaborations*. Barcelona: Centro de Estudios Dalinianos. Newspaper El Punt, 2002.

_____. *Salvador Dalí and the Science, Beyond mere Curiosity*. Barcelona: Centros de Estudios Dalinianos. Gala-Salvador Dalí Fundación. Pasaje a la Ciencia. Nº 13, 2010.

_____. *What's New? Velázquez. Salvador Dalí and Velázquez*. Barcelona: Centro de Estudios Dalinianos. Gala-Salvador Dalí Fundación. Diario de Girona, 2000.

SANTOS, Vania Maria G. M. *O Efeito do Estranho na Obra de Salvador Dalí*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010.

VÁZQUEZ, Enrique E. Zepeda. *Alice en el País de las Maravillas ilustrada por Salvador Dalí*. Toluca: Ciencia Ergo Sum. Vol. 20, Nº 1, 2013.

Publicações da Divina Comédia

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. 15ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. *La Divina Comédia, Illustrazioni Sandro Botticelli*. Florença: Le Lettere, 2011.

_____. **Da Monarquia / Vida Nova**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. **Vita Nuova**. Florença: LiberLiber.it / Edizioni G. Barbera. 1965. Site da Web:

<http://www.dominipublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action&co_obra=20528>. Acesso em 03 mar. 2016.

_____. **Espitola XI**. In: **Biblioteca dei Classici italiani di Guiseppe Bonghi**. Site da Web: <<http://www.classicitaliani.it/index045.htm>>. Acesso em 03 mar. 2016.

_____. **Espitola XIII**. In: **Biblioteca dei Classici italiani di Guiseppe Bonghi**. Site da Web: <<http://www.classicitaliani.it/index045.htm>>. Acesso em 03 mar. 2016.

Publicações sobre a Ilustração da Divina Comédia

ANTONIO, Gustavo. *Intersecção Dante-Dalí*. In: *In Arte*. São Paulo: Colégio Dante Alighieri. N° 3, 2015.

BARRICELLI, Jean-Pierre. *Dante's Vision in the Artist – Four Modern Illustrators of Commedia*. Nova Iorque: Peter Lang Pub, 1993.

_____. *The Conscious and the Subconscious: Rauschemberg and Dalí face Dante*. In: *Comparative Literature Studies*. Pensilvânia: Penn State University Press. Vol. 24. N° 4, 1987.

_____. *Dante in the Arts: A Survey*. In: *Annual Report of Dante Society*. Pensilvânia: Penn State University Press. N° 114, 1996.

BRUSINI, Martina. *La Divina Commedia di Salvador Dalí: Lettura Metafisica e Mistica del Capolavoro di Dante*. In: Leonardo.it News. 21 de janeiro de 2013. Disponível em:

<<http://news.leonardo.it/la-divina-commedia-di-salvador-dali-lettura-metafisica-e-mistica-del-capolavoro-di-dante/>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

CUSATI, Maria Luisa. *La Divina Commedia tra Dalí and O'Neill*. Roma: Annali-Sezione Romanza, 2009.

FALLANI, Giovanni. *Dante e le Arti Figurative*. Roma: Cultura Scuola, 1965.

GUALANDI, Gian Luca. *Salvador Dalí: La Divina Commedia e Altre Temi*. Milão: Ed. Bora. City Art International, 1994.

GUEDES, Olivio. *Dante em Dalí: Realidade Onírica*. In: *In Arte*. São Paulo: Colégio Dante Alighieri. Nº 3, 2015.

HUGHES, Dorothy. *Trecento Illustrators of the Divina Commedia*. In: *Annual Reports of The Dante Society*. Barcelona: [s.n], Nº 77, 1959.

LINARDI, Ana Beatriz de Araujo. *Dom Quixote, Doré e Dalí: As Relações entre Literatura e Pintura*. Campinas: III Encontro de História da Arte. IFHC/UNICAMP, 2007.

MANCA, Giulio E. *Il Principe dei Surrealisti Illustra la Divina Commedia*. Turim: Nuova Stampa Sera, 6 de Agosto de 1953.

OLÍVERI, Gianpaolo. *Dalí, il Divino Illustratore*. Padova: Editora Silvia. Museu Antoniano, 2004.

SCHIAFFINI, Ilaria. *La Divina Commedia di Salvador Dalí: Una Storia Italiana*. Roma. 2011. Disponível em: <<http://www.viella.it.schi-hub.org/toc/2696>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

_____. *Do Inferno ao Paraíso, ou Seria o Contrário? A Divina Comédia de Salvador Dalí*. São Paulo: [s.n.], Caixa Cultural, 2014.

VALLEGO, Rachel. *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil: Percursos de uma Coleção de Arte*. (Dissertação de Mestrado) Brasília: UnB / Instituto de Artes. 2015. 242f.

VERMEERSCH, Paula. *Considerações sobre os Desenhos de Sandro Botticelli para a Divina Comédia*. Campinas: UNICAMP. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária. 2007.

_____. *Apontamentos Sobre a Iconografia de Virgílio nas Ilustrações Renascentistas da Comédia*. Campinas: Unicamp. I Encontro de História da Arte – IFCH. 2005.

_____. *Aspectos Iconográficos Infernais em Incunáveis da Divina Comédia*. Campinas: UNICAMP. II Encontro de História da Arte – IFCH. 2006.

Publicações sobre Dante Alighieri

BORGES, Jorge Luis. *Nove Ensaíos Dantescos e a Memória da Shakespeare*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOSCO, Umberto. *Enciclopédia Dantesca*. Roma: Istituto Della Enciclopedia Italiana, 1963.

CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença*. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

QUINTAVELLE, Arturo C. *Il Volto di Dante? Senza Naso Aquilino*. Corrieri della Sera. 07 de Março de 2005. Disponível em: <http://www.corriere.it/Primo_Piano/Cronache/2005/03_Marzo/07/dante.shtml>. Acesso em: 23 jun. 2015.

VASARI, Giorgio. *Vida dos Artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

WOLKMANN, Ludovico. *Iconografia Dantesca – La Rappresentazione figurative della Divina Commedia*. Veneza/Florença: Leo S. OLSCHK Editores, 1898.

WÖRRINGER, Wilhelm. *Abstraccion y Naturaleza*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Filmografia

AVERTY, Jean-Christophe. *Autoportrait Mou de Salvador Dalí*. 70 min. 1966.

BOUND, Jack. *Dalí in New York*. P&B. 77 min. 1965.

_____. *Descobrimo Dalí*. Color. 60 min. 2010.

HALSMAN, Phillippe. *Chaos and Creation*. 18 min. 1960.

ÚBEDA, Joan; MARQUÈS, Susi; PONS, Eli. *Dimension Dalí – L’obsession d’un artiste pour la Science*. 2004. Color. 75 min.

Base Teórica

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. 2ª ed. Lisboa: Editora Estampa, 1992.

ÀRQUES, Rossend. *Il Dantismo Contemporaneo in Spagna. Letture e Lettori di Dante-l'età Moderna e Contemporanea*. Ravena: Editora, 2010.

BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BRETON, Andre. *Manifesto do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRETON, André; ELUARD Paul. *Diccionario Abreviado de Surrealismo*. Madrid: Siruela, 2016.

CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FOSTER, HAL. *Art Since 1900 – Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames and Hudson, 2004.

FRY, Roger. *Visão e Forma*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

GARIN, Eugenio. *A Cidade Ideal*. In: *Ciência e Vida Civil no Renascimento Italiano*. São Paulo: Editora Unesp, 1994.

GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1995.

HAERTEL, Nilza Grau. *Considerações sobre Gravura Artística*. Porto Alegre: Porto Arte Revista de Artes Visuais, 1990.

KLEIN, Robert. *Considerações sobre os Fundamentos da Iconografia*. In: *A Forma e o Inteligível*. São Paulo: Edusp, 1989.

LANSING, Richard. *The Dante Encyclopedia*. Nova Iorque/Londres: Garland Publishing, 2000.

CALÍ, Maria. *De Miguel Angel a El Escorial*. Madri: Akal / Arte y Estética, 1994.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Edusp, 1982.

REIXACH, Luis Peñuelas (org.). *Autoria, Autenticación y Falsificación de las Obras de Arte*. Figueiras: Ediciones Polígrafa. Fundación Gala-Salvador Dalí, 2014.

WILLEMART, Phillippe. *Além da Psicanálise: A Literatura e as Artes*. São Paulo: Nova Alexandria/Fapesp, 1995.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte. O Problema da Evolução dos Estilos na Arte Mais Recente*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Catálogos de Exposições e Raisonnés

AGUER, Monste; MATTARELLA, Lea. et al. *Dalí – Un Artista, Un Genio*. Milão: Skira Editor, 2012.

_____. *Salvador Dalí*. São Paulo: [s.n] Instituto Tomie Ohtake, 2013.

BERNETT, Georgina; Cecilia, Carla. *Guida ai Musei e Alla Città del Vaticano*. Edizione Musei Vaticani, 2011.

CARMONA, Eugenio. et al. *Picasso e a Modernidade Espanhola*. São Paulo: Ed. Mandragora. Centro Cultural Banco do Brasil, 2015.

DA SILVA, Aparício B; REY, H. F. *Dalí no Brasil*. São Paulo: [s.n.] MAM, 1986.

FIELD, Albert. *The Official Catalog of the Graphic Works of Salvador Dalí*. Astoria: S. Dalí Archives, 1996.

HABSBURG, Feldman. *The Art of Dalí: Paintings, Watercolors and Drawings*. Tóquio: [s.n.], 1989.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *A Divina Comédia de Salvador Dalí*. Brasília: Museu da Câmara dos Deputados, 2002.

MARTÍN, Jean-Hubert (org.). *Dalí – Todas las Sugestiones Poéticas y Todas las Possibilidades Plásticas*. Madri: TF Editores. Museu Reina Sofia, 2013.

MICHLER, Ralf; LOPSINGER, Lutz W. *Catalogue Raisonné of Prints II: Litographs and Wood Engravings, 1956-1989*. Nova Iorque: Ed. Prestel, 1995.

NETO, Hilário Domingues. *A Divina Comédia: Dalí Rumo ao Paraíso de Dante*. São Carlos: Gráfica Carnicelli, 2014.

PESCIO, Claudio. *Galleria degli Uffizi – Guida Ufficiale, Tutte le Opere*. Florença: Firenze MVSEI. Giuntti, 2009.

SOBY, James Thrall. *Paintings, Drawings, Prints. Salvador Dalí*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1941.

TOMBINI, Alexandre (Pres.). *Museu de Valores, Coleção de Arte, Art Collection*. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014.

Websites:

DANTE 2000. *Salvador Dalí's Illustrations to the Divine Comedy by Dante Alighieri*.

Disponível em: <<http://www.dante-2000.de/TOCessay.htm>>. Acesso em: 04 jun. 2014.

FIELD, Albert. *The Authority for the Authentication of Dalí Art*. Dalí Archives.

Disponível em: <<http://daliarchives.com/>>. Acesso em: 04 jun. 2014.

Gala Salvador Dalí Foundation. *The Dalí Foundation*. Disponível em:

<http://www.salvador-dali.org/fundacio-dali/en_index/>. Acesso em: 04 jan. 2016.

WANCZURA, Dietro. *The Great Dalí Art Fraud e Salvador Dalí prints*. Galeria

Artelino. Disponível em: <<http://www.artelino.com/articles/salvador-dali-prints.asp>>.

Acesso em: 12 jun. 2015.

Câmara dos Deputados da Itália. Seduta di Venerdì 25 febbraio 1955. Disponível em: <

<http://www.camera.it/leg17/481>> Acesso em: 21 set. 2015

Anexos

Anexo I:

Cronologia das principais edições			
Ano	Editora	Exemplares	País
1964	Joseph Fôret	33 (Luxo)	França
1964	Les Heures Claires	4.765	Itália
s.d	Arti e Scienza Salani	3.188	França / Itália
1974	Naffouj Gallery	1.000	Alemanha

Obs: Os dados referentes a essa cronologia estão publicados na Catálogo Raisonné de Albert Field. Ver: FIELD, Albert. *The Official Catalog of the Graphic Works of Salvador Dalí*. Astoria: S. Dalí Archives, 1996.

Anexo II

Exposição *A Divina Comédia: Dalí Rumo ao Paraíso de Dante*, do Espaço Cultural Acervo “Antonio Ibaixe” de São Carlos:

Os Sedutores

Pois disse ele: “É pra logo a aparição
Do que eu espero e ao que a tua mente mira
E vai logo surgir à tua visão”
Paraíso, Canto XVI, 121.

Gerion

E disse: “Gerion, move-te afora
A Curva alarga e a descida refreia,
Pensa na carga que tu tens agora”.
Paraíso, Canto XVII, 97

Exposição *Dalí – A Divina Comédia*, na Caixa Cultural de São Paulo:

A Subida de Gerion

Que vi através desse ar pesado e escuro
Subir nadando um vulto singular
E estupendo, pra um coração seguro
Paraíso, Canto XVI, 130

Os Usureiros

E essa imagem da fraude, sorrateira,
Veio e subiu com a cabeça e o busto,
Mas não puxou pra cima a cauda inteira
Paraíso, Canto XVII, 7