



Número Especial 4  
 Ano 5 - Março 2021  
 ISBN 2527-080X

# REVISTA ÉPICAS



## ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

### **Apresentação – p. 3**

OS AMORES E DESAMORES DE CLARICE E JOÃO - Lidice Meyer Pinto Ribeiro – p. 4

### **Dossiê SIRAL – p. 8**

OS MÚLTIPLOS ASPECTOS DE CLARICE - Teolinda Gersão – p. 9

CLARICE LISPECTOR E DEUS: DESCOBRIR A FONTE - Teresa Vasconcelos – p. 14

A REPRESENTAÇÃO DAS ARTES NOS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR - Andreia Guerini e Antonia de Jesus Sales – p. 27

ARQUITETURA DO TEMA, ENGENHARIA DO POEMA: SONHO E REALIDADE NA OBRA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO - Ricardo Viveiros – p. 40

O MENINO QUE MUDOU O OLHAR DE SEVERINO DE JESUS - José Brissos-Lino – p. 51

EROS NAS LETRAS E NA PEDRA - Annabela Rita – p. 59

### **Dossiê 2 - Projet Épopée (Dir. Florence Goyet) – p. 76**

CANÇÕES DE GESTA OU EPOPEIAS? TENDÊNCIAS RECENTES E NOVOS DESENVOLVIMENTOS “ANTROPO-LITERÁRIOS’ NO ESTUDO DO EPOPEIA ROMÂNICA” - Andrea Ghidoni. Trad. Antonio Trindade e Christina Ramalho – p. 77

### **Relatos de pesquisa – p. 98**

RESSONÂNCIAS DE A *DIVINA COMÉDIA* NA OBRA DE MACHADO DE ASSIS - Alexandre da Silva Paixão – p. 99

*ALMA VÊNUS*, DE MARCO LUCCHESI, E O DIÁLOGO COM A *DIVINA COMÉDIA* - Jânio Vieira dos Santos e Alexandre de Melo Andrade – p. 119

A BUSCA PELA ETERNIDADE: APROXIMAÇÕES ENTRE MURILO MENDES E DANTE ALIGHIERI - João Victor Rodrigues Santos – p. 132

### **Resenhas – p. 150**

ENCENAÇÕES - Elisângela da Rocha Steinmetz – p.151

PERIGOSO É... O SONHO DA RAZÃO - Marcelo Maldonado Cruz – p. 156

AS LITERATURAS EM LÍNGUA PORTUGUESA - Annabela Rita – p. 162





# Apresentação



RIBEIRO, Lidice Meyer Pinto. Os amores e desamores de Clarice e João. In: *Revista Épicas*. Ano 5, Número Especial 4, Março 2021, p. 4-7. ISSN 2527-080X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021vNE4>

## OS AMORES E DESAMORES DE CLARICE E JOÃO

Lidice Meyer Pinto Ribeiro<sup>1</sup>  
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT)

Esta edição especial da *Revista Épicas* contém as comunicações proferidas na primeira edição do Seminário Internacional de Religião, Arte e Literatura (SIRAL) que ocorreu em 18 de novembro de 2020 no âmbito do Colóquio Internacional Luso-Brasileiro (CILB) realizado em Lisboa, Portugal. Em especial, voltamos nosso olhar para a obra de Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto, dois grandes autores lusófonos que completaram em 2020 o primeiro centenário de seu nascimento. A temática geral deste grande seminário dialógico entre Brasil Portugal versou sobre “Amores e Desamores” moldados pelos encontros e desencontros culturais entre estas grandes nações, ligadas pela história, entre relações de amor e ódio, conquistas e perdas. Dentre os grandes personagens da lusofonia que unem Brasil e Portugal numa única paixão literária estão Clarice e João Cabral.

---

<sup>1</sup> Professora no curso de Mestrado em Ciência das Religiões da Universidade Lusófona de Ciências e Humanidades, Investigadora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL) da Universidade de Lisboa e da Cátedra de Estudos Globais da Universidade Aberta de Lisboa. contato: [lidicemeyer@gmail.com](mailto:lidicemeyer@gmail.com) / [www.lidicemeyer.pro](http://www.lidicemeyer.pro)

Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto nasceram no mesmo ano de 1920 e publicaram suas primeiras obras nos seus vinte e poucos anos, ele, o livro de poesia “Pedra do sono” (1942) e ela, o romance “Perto do coração selvagem” (1943).

Muitos são os pontos de contato entre estes dois grandes autores brasileiros que incluem também experiências diplomáticas em Portugal. João Cabral, por duas vezes esteve ligado a cidade de Porto: a primeira em 1968 acompanhando um grupo de estudantes de teatro da Universidade de São Paulo na representação de sua obra “Morte e Vida Severina” e, depois exercendo a função de embaixador do Brasil, residindo nesta cidade de 1984 a 1987. Foi aqui em Portugal que escreveu os poemas reunidos em seu livro “Agrestes” (1985). Clarice Lispector, por sua vez, esteve em Portugal em 1944 como embaixatriz, enquanto casada com Maury Gurgel Valente, embaixador brasileiro na comuna italiana de Nápoles. Na ocasião participou, a convite do embaixador brasileiro em Portugal Ribeiro Couto, de um jantar em Lisboa onde fez amizade com a poetisa Natércia Freire, que conservaria por toda a vida.

Dois grandes autores do que José Carlos Seabra chamou de o século de ouro da literatura lusófona; duas almas torturadas pelo desejo de escrever com paixão e perfeição. Numa carta enviada por João Cabral a Clarice em 15 de fevereiro de 1949, este revela que ambos se encontram "entre os que lutam, entre os que escrevem tendo de começar tudo do começo cada vez, cada livro ou cada poema".

São muitos os amores e desamores que perpassam pela obra destes dois grandes autores. Convidamos-vos a deixarem-se apaixonar conduzidos pelos textos que nasceram das mãos e dos corações dos palestrantes do I SIRAL que desvendarão os pensamentos de Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto nas três áreas da religião, arte e literatura.

Abrindo esta coletânea com chave de ouro, Teolinda Gersão, uma grande escritora portuguesa que tem sido comparada a Clarice Lispector pela abordagem do feminino em sua tensão cultural, desvenda o percurso literário de Clarice através de nuances de sua vida. Para Teolinda, “nada que se conhece de Clarice pode explicá-la por inteiro. Podemos apenas entrever algumas de suas características em sua personalidade multifacetada.” Assim, Teolinda Gersão nos conduz por um caminho de “estranhamento e iluminações” abrindo nossos olhos para toda a complexidade da obra desta grande escritora naturalizada brasileira cujos livros permanecem até hoje como um grande desafio, como diz a autora: “Os livros de Clarice escolhem os leitores: ou os atraem e enfeitiçam, ou os rejeitam liminarmente.”

Guiada pela voz do coração, Teresa Maria de Vasconcelos faz uma leitura da busca de Clarice Lispector por Deus explicitada em sua obra e sua vida cotidiana. Teresa de Vasconcelos desvenda “a imensa e dolorosa sensibilidade bem como o confronto com os seus próprios limites e inseguranças, a alma sofrida e o sentido de contemplação” de Clarice que a seu ver “tornam-na uma mística porque a procura de Deus estava no cerne de

sua existência”. Uma análise importantíssima da busca do transcendente na obra dessa que “foi desde sempre uma inquieta de Deus”, aproximando-a das místicas Teresa de Ávila, Dorothy Day e Etty Hillesum.

Completando a primeira parte do Seminário, as pesquisadoras Andreia Guerini e Antonia de Jesus Sales analisam a presença da arte em suas diversas formas nos contos de Clarice Lispector da coletânea “Todos os contos” organizada pelo seu biógrafo, Benjamin Moser. Num empolgante diálogo entre as diversas formas de arte, as autoras vão nos descortinando a imensa bagagem cultural de Clarice Lispector através de suas muitas referências à livros, músicas, filmes de cinema, pinturas e esculturas.

Abrindo a segunda sessão do Seminário Internacional de Religião, Arte e Literatura, o jornalista Ricardo Viveiros em um texto fluido e informal revela relevantes aspectos do cotidiano de João Cabral de Melo Neto, que conheceu pessoalmente. Com muita sensibilidade traz curiosidades da vida do grande escritor brasileiro destacando sua sensibilidade, sua crítica sutil, humor irônico e seu perfeccionismo. Nos brinda ainda com informações inéditas sobre a adaptação da obra “Morte e Vida Severina” para o cinema e em especial sobre sua musicalização pelo compositor Chico Buarque.

Após uma rica apresentação da vida de João Cabral de Melo Neto pelo jornalista Ricardo Viveiros, somos brindados por uma análise profunda de sua obra mais conhecida: Morte e Vida Severina conduzida magistralmente por José Brissos Lino. Em seu artigo, Brissos-Lino resgata o propósito original frustrado da obra de João Cabral de ser um auto de natal. Realiza desta forma um paralelo entre a história de Severino de Jesus em sua viagem como uma metáfora da história humana sendo o nascimento de Jesus Cristo como “uma luz em meio às trevas, capaz de desencadear a esperança” até mesmo no mais desesperado dos homens.

Como parte da temática central do I Seminário Internacional de Religião, Arte e Literatura (SIRAL), Amores e Desamores, Annabela Rita faz uma análise dos mitos de amor e morte contidos em cinco histórias peninsulares que registram a seu modo a formação europeia da idade da pedra a atualidade, explicitando o “Eros nas letras e nas pedras”.

Três livros lançados durante o evento do SIRAL têm aqui suas resenhas para conhecimento dos leitores. Pelo texto de Elisângela da Rocha Steinmetz apresentamos o livro de Annabela Rita: “Teolinda Gersão: encenações 80 anos de vida, 40 anos de escrita literária”, uma belíssima homenagem a esta escritora, ícone literário do final do século XX, que também tem um artigo publicado nesta mesma edição da *Revista Épicas*. Marcelo Maldonado Cruz nos apresenta o segundo volume da série “Perigoso é...” coordenado por Annabela Rita e Isabel Ponce de Leão, que tem como foco “a crise vivenciada pela cultura humanista, relegada a posições cada vez mais periféricas na ordem do dia da produção e socialização do conhecimento, no âmbito das comunidades, dos círculos escolares e acadêmicos”. Por fim, Annabela Rita nos brinda com a resenha do livro de José Carlos Seabra Pereira: “As Literaturas em Língua Portuguesa – das origens aos nossos dias”, uma obra de fôlego de mais de 700 páginas com uma ampla análise ampla da literatura na lusofonia.

Este número especial ainda abriga o artigo “Canções de gesta ou epopeias? Tendências recentes e novos desenvolvimentos ‘antropo-literários’ no estudo do epopeia românica”, de Andrea Ghidoni (Universidade de Macerata), que integra a tradicional seção da *Revista Épicas* que apresenta versões em português de artigos publicados na revista *Le Recueil Ouvert*, do *Projet Épopée*, dirigido por Florence Goyet (Université Grenoble Alpes), com o objetivo de ampliar o contato com obras épicas e estudos críticos de diferentes partes do mundo. Christina Ramalho e Antonio Marcos dos Santos Trindade são os autores da tradução.

Concluem esta edição da *Revista Épicas* três textos publicados na seção “Relatos de Pesquisa”. Trata-se de artigos desenvolvidos durante a pesquisa de Iniciação Científica intitulada “Ressonâncias de *A divina comédia* no Brasil”), orientada pelo Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade, da Universidade Federal de Sergipe, no período compreendido entre agosto de 2019 e julho de 2020. Os três estudos, assinados por Alexandre Silva da Paixão; João Victor Rodrigues Santos; e por Jânio Vieira dos Santos e Alexandre de Melo Andrade, apresentam reflexões sobre os diálogos entre a epopeia de Dante e, respectivamente, a obra de Machado de Assis, a poesia de Murilo Mendes e a poesia de Marco Lucchesi.

Nosso agradecimento especial à Profa. Christina Bielinski Ramalho, editora da *Revista Épicas* e coordenadora-adjunta do CIMEEP, que prontamente acolheu nossa proposta de um volume dedicado às comunicações proferidas no I Seminário Internacional de Religião, Arte e Literatura (SIRAL) em comemoração ao centenário de nascimento de Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto. Agradecemos a cada palestrante que se empenhou em transcrever suas excelentes comunicações, e à professora Annabela Rita por seu artigo que em muito enriqueceu este volume especial da *Revista Épicas* e aos resenhistas pelo esforço de síntese de tão importantes obras.

Convidamos, por fim, leitores e leitoras a visitarem o site do SIRAL ([www.siralpt.wixsite.com/siral2020](http://www.siralpt.wixsite.com/siral2020)) onde poderão conhecer um pouco mais da vida e obra de Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto e se deliciarem com os amores e desamores em suas poesias.





# Dossiê SIRAL





GERSÃO, Teolinda. Os múltiplos aspectos de Clarice. In: **Revista Épicas**. Ano 5, Número Especial 4, Março 2021, p. 9-13. ISSN 2527-080X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021vNE4>

## OS MÚLTIPLOS ASPECTOS DE CLARICE THE MULTIPLE ASPECTS OF CLARICE

Teolinda Gersão<sup>2</sup>  
Universidade Nova de Lisboa

**RESUMO:** Este artigo refere-se à transcrição da comunicação realizada pela Dra. Teolinda Gersão por ocasião do I Seminário Internacional de Religião, Arte e Literatura, promovido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e a Universidade de Lisboa, em 18 de novembro de 2020. Aqui, Teolinda, que é uma das maiores escritoras portuguesas da atualidade e cuja forma de escrita tem sido por diversos estudos acadêmicos comparada a de Clarice Lispector desvenda o percurso literário de Clarice através de nuances de sua vida. Teolinda demonstra como apesar de muitas das características pessoais de Clarice Lispector serem refletidas em suas personagens, não a conseguem explicar por inteiro em seus múltiplos aspectos.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Literatura brasileira. Literatura século XX.

**ABSTRACT:** This article refers to the transcript of the communication made by Dr. Teolinda Gersão on the occasion of the 1st International Seminar on Religion, Art and Literature, promoted by the Lusophone University of Humanities and Technologies and the University of Lisbon, on November 18, 2020. Here, Teolinda, who is one of the greatest portuguese writers and whose style of writing has been compared with Clarice Lispector's writing on several academic studies unveils Clarice's literary journey through the nuances of her life. Teolinda demonstrates how although many of Clarice Lispector's personal characteristics are reflected in her characters, they are unable to fully explain her multiple aspects.

**Keywords:** Clarice Lispector. Brazilian literature. 20th century literature.

---

<sup>2</sup> Doutorada em Literatura Alemã pela Universidade de Coimbra. Escritora, estudou nas Universidades de Coimbra, Tübingen e Berlim, foi leitora de português na Universidade Técnica de Berlim e professora catedrática da Universidade Nova de Lisboa. Autora de diversos livros traduzidos em 20 países. Foi galardoada com o Grande Prêmio de Romance e Novela da APE, o Prêmio do PEN Clube (1981 e 1989), o Grande Prêmio do Conto Camilo Castelo Branco, o Prêmio Fernando Namora (1999 e 2015) e o Prêmio Vergílio Ferreira (2017). Foi escritora residente da Universidade de Berkeley em 2004. Alguns de seus contos e livros têm sido adaptados ao cinema e teatro e encenados em Portugal, Alemanha e Romênia. Em 2018 foi-lhe atribuído o Maquis Lifetime Achievement Award. Site: [www.teolindagersao.wordpress.com](http://www.teolindagersao.wordpress.com)

Clarice Lispector é uma escritora magnífica e surpreendente, a nível mundial uma das maiores do século XX. Com ela e depois dela a literatura brasileira ganha mais urgência, e a literatura em língua portuguesa transfigura-se e resplandece.

De origem judaica, nasce na Ucrânia com o nome de Chaya Pinkhasovna Lispector, e chega ao Brasil com cerca de uns dois anos - embora ela ficione um pouco e diga que tinha apenas alguns meses e que, na infância, nunca pisou outro solo senão o do Brasil. Ao afirmar-se brasileira, é profundamente sincera. O sentido de pertença é para ela vital, mas fugidio. O texto autobiográfico *Pertencer*, do livro de crónicas *A Descoberta do mundo*, fala desse desejo e da frustração que o acompanha: “Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer (...) Eu, de algum modo, devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém.(...) Embora eu tenha uma alegria: pertenço, por exemplo, a meu país, e como milhões de outras pessoas, sou a ele tão pertencente a ponto de ser brasileira (...), feliz de pertencer à literatura brasileira, feliz apenas de “fazer parte”.

No Brasil, para onde emigram os seus pais, Pinkhas e Mania, as duas irmãs mais velhas e Chaya, todos os nomes próprios da família são mudados, (exceto o de Tânia, também usado em português). É então que Chaya passa a Clarice, e o nome Pinkhasovna desaparece. Chaya tem agora outro nome, e outro país.

No entanto, apesar do seu profundo desejo de pertença, Clarice só se naturaliza brasileira aos vinte e três anos, pouco antes do seu casamento, talvez por não querer perder a sua identidade inicial.

Até aos doze anos frequentou no Recife o Colégio Hebreu-ídish-brasileiro, onde, além das matérias usuais, aprendeu as línguas hebraica e ídish (esta última falada pelos judeus asquenazi, e formada no século IX na Europa central, tendo o alto alemão como base vernácula, a que se juntaram elementos hebraicos e aramaicos, e também de línguas eslavas e românicas. O ídish usa na escrita o alfabeto hebraico.

Aos doze anos, Clarice sabia essas duas línguas, mas nunca dá relevo a esse facto, nem revela o seu nome inicial, Chaya. Menciona a sua origem em jeito de pormenor curioso, como se apenas tivesse pré-nascido na Ucrânia, para vir “renascer”, ou realmente “nascer”, em solo brasileiro.

Mas a cultura judaica, com a sua fortíssima componente mística, foi-lhe transmitida desde sempre. A família falava ídish, o seu amado pai ensinava ídish, e era leitor assíduo do jornal *Der Tog*. É possível que a vertente mística e “filosófica” do pensamento de Clarice, o seu modo peculiar de exprimir-se, a sua atenção às palavras e o seu gosto de brincar com elas e reinventá-las, tenha relação com a sua origem judaica. É certo que aprendeu e falou português desde sempre, mas ao mesmo tempo também aprendeu duas outras línguas; o português ganhará maior preponderância quando, aos doze anos, entra no Ginásio Pernambucano do Recife, onde nem o hebraico nem o ídish eram ensinados, e a escolha deveu-se a razões económicas, porque o Ginásio era gratuito, ao contrário da escola hebraica. Mas estes factos, tal como o seu nome inicial, são uma parte de si que Clarice silencia. Além de gostar de ser “secreta”, a coerência linear não se coaduna com a necessidade de

efabular de Clarice. Embora sempre fiel a si própria, ela é uma personagem poliédrica, e por natureza contraditória:

Assim, por exemplo, é uma “diva” admirada, mulher de embaixador, frequentadora da classe alta, elegante, lindíssima, fotogénica, usando inclusive alguma “pose”, habituada a passar à frente de toda a gente nas filas, como se pairasse acima das pessoas comuns – e por outro lado é imensamente frágil, humilde, desamparada, revendo-se nas criaturas pobres, inferiores e sofridas, que são frequentemente as suas personagens.

O seu estatuto interior é, em grande medida, a solidão e a orfandade. De fato ficou órfã de mãe aos nove anos, e a sua relação com ela foi sempre dolorosa: “Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada, com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: Fizem-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe. Então, sim, eu teria pertencido a meu pai e minha mãe. Eu nem podia confiar a alguém essa espécie de *solidão de não pertencer* porque, como desertor, eu tinha o segredo da fuga que por vergonha não podia ser conhecido”.

O facto de o seu nascimento não ter curado sua mãe da sífilis que a paralisava e incapacitava, retira-lhe de algum modo o direito de existir sem culpa. Nasceu afinal para nada, a sua chegada ao mundo era dispensável.

Se a mãe foi uma presença-ausência, Elisa, a irmã mais velha, e sobretudo Tânia, tornam-se uma espécie de mães, sem o poderem ser. Mais tarde Clarice será uma mãe cheia de amor pelos filhos, mas um deles revela-se esquizofrénico, também ele presente-ausente na vida de Clarice, de novo impotente diante de uma doença sem cura. No entanto esses factos traumáticos, a par de muitos outros que viveu, nunca a poderão “explicar”.

A sua inadequação ao mundo não só não tem uma causa única, como não tem porventura causa exterior. Ninguém é redutível a uma razão ou razões, muito menos alguém tão complexo como Clarice, que desesperava o seu psicanalista. Ela própria se considera indecifrável - não decifrei a esfinge, escreverá, mas ela também não me decifrou.

A sua procura de absoluto, como compensação para uma falta, é uma faceta mística, misteriosa e secreta.

De algum modo Clarice não pertence de facto “a nada nem a ninguém”, e esse sentimento agudiza-se quando vive noutros países, acompanhando o marido diplomata.

Exilada em todos os lugares e em si mesma, culpada de se sentir inadaptada, punida por um misterioso pecado original, que não cometeu mas não se pode ultrapassar – assim foi a vida interior desta mulher admirável, que a certeza do fracasso nunca levou a desistir da luta: Caminhou no deserto sem uma gota de água, ansiando

pelo amor mas fugindo dele, sôfrega de vida mas torpediando-se a si própria, adiando o “agora” e ficando na “véspera”, exigindo o Tudo, e sempre à beira do Nada.

Aos trinta e nove anos regressa, depois do divórcio, ao Brasil bem-amado e escreve os seus melhores livros até à sua morte em 77. Famosa, acarinhada, idolatrada, continua a mesma mulher frágil, solitária, que voluntariamente se isola, e, no entanto, se interessa pelos outros, e está desperta para a injustiça social e a brutalidade do mundo.

A sua escrita é feita de estranhamento e de iluminações. (“Quando não escrevo estou morta, disse numa das últimas entrevistas”). O seu nível mais alto é porventura o místico, o impossível diálogo com o que chama "o Deus", e não pode ser revelado nem traduzido em palavras, condenando-a à tarefa impossível de dizer o indizível. O seu olhar é de uma criatura que se espanta com a existência – e escreve para tentar (debalde) entendê-la.

É uma escrita abstrata e cerebral, mas por outro lado animal e sensível, que tenta apanhar a "coisa em si", em estado nascente.

Julgo que qualquer aproximação à sua obra só acontece através da intuição e da empatia. Ou é para o leitor límpida e transparente, ou impossível e hermética. Os livros de Clarice escolhem os leitores: Ou os atraem e enfeitiçam, ou os rejeitam liminarmente. E também o contrário: Ou os leitores se afundam nos livros como se caíssem dentro de si mesmos, ou nunca poderão atravessá-los.

A chave para os abrir não é o intelecto, mas a inteligência emocional. Daí que a maior parte dos leitores, e porventura os melhores, leiam Clarice devagar, não só porque a sua escrita exige uma entrega e quer ser fruída e saboreada, mas também porque não raro se torna deprimente, precisa de pausas e silêncios, de intervalos para digeri-la, como uma droga que abre infinitas portas, mas só não é mortal se for consumida em pequenas doses.

Sem ter medo das palavras, até porque elas não diminuem a autora nem a obra – suponho a escrita de Clarice contém possivelmente um lado psicótico: a iluminação e o deslumbramento são uma dança perigosa sobre um fio ténue, que a qualquer momento pode quebrar-se e descambar na loucura.

Felizmente o fio não se rompe e ela mantém a lucidez, embora uma lucidez sofrida, dilacerada entre a voracidade de se sentir viva e o descompasso com o mundo, procurando, como último reduto, um Deus que se esconde e se cala.

É nessa busca que, na minha perspectiva, ela atinge a máxima grandeza.

O que cito a seguir são palavras dela, descontextuadas, mas que ouvidos sensíveis saberão unir, num tecido sem rugas. Como se a víssemos, como era seu hábito, escrever em pedaços muito pequenos de papel frases soltas que o inconsciente lhe ditava, e depois ela cosia pacientemente, com perícia e determinação de tecedeira:



Só havia faltas e ausências.  
Quero que o intolerável continue, porque desejo a eternidade. Só o impossível me importa.  
Ela amava o Nada.  
A sua permanente queda humana.  
O gosto da punição.  
Não sabia o que fazer de si própria, senão isto: Tu, ó Deus, que eu amo como quem cai no Nada.  
Faz de conta que estava deitada na palma transparente da mão de Deus.  
Amar com horror o Deus desconhecido.

Ou frases ditas como se fosse ao acaso, que a sua amiga Olga Boreli foi registando e guardando, para depois formar com elas o *Esboço para um possível retrato*:

Não mato porque não quero perder minha vida. Mas também porque quero me banhar na retida vontade de matar. Retida, sim, e por isso mesmo mais violenta – sou obrigada a ter como só meu o gosto supremo de querer matar e o gosto de viver sob a extrema tensão de arco-e-flecha retesados. E que não disparam. Mas disparam para dentro. E então – êxtase.

#### **Referências bibliográficas**

BORELI, Olga. **Clarice Lispector, Esboço para um Possível Retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.



VASCONCELOS, Teresa. Clarice Lispector e Deus: descobrir a fonte. In: **Revista Épicas**. Ano 5, Número Especial 4, Março 2021, p. 14-26. ISSN 2527-080X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021vNE4>

### **CLARICE LISPECTOR E DEUS: DESCOBRIR A FONTE** **CLARICE LISPECTOR AND GOD: DISCOVERING THE SOURCE**

Teresa Vasconcelos<sup>3</sup>  
Escola Superior de Educação de Lisboa  
Movimento Internacional do Graal

**RESUMO:** Este artigo refere-se à transcrição da comunicação realizada pela Dra. Teresa Vasconcelos por ocasião do I Seminário Internacional de Religião, Arte e Literatura, promovido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e a Universidade de Lisboa, em 18 de novembro de 2020. Teresa Vasconcelos explora a busca de Deus nos escritos de Clarice Lispector, valorizando sempre o feminino, a epifania, a compaixão e a humanização em sua profunda espiritualidade. Conclui que a procura por Deus sempre esteve no cerne da existência de Clarice e a compara às místicas Teresa de Ávila, Dorothy Day e Etty Hillesum.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Mística. Espiritualidade.

**ABSTRACT:** This article refers to the transcript of the communication made by Dr. Teresa Vasconcelos on the occasion of the 1st International Seminar on Religion, Art and Literature, promoted by the Lusophone University of Humanities and Technologies and the University of Lisbon, on November 18, 2020. Teresa Vasconcelos explores the search for God in the writings of Clarice Lispector, always valuing the feminine, epiphany, compassion and humanization in Clarice's deep spirituality. She concludes that the search for God has always been at the heart of Clarice's existence and compares Clarice Lispector to the mystics Teresa de Ávila, Dorothy Day and Etty Hillesum.

**Keywords:** Clarice Lispector. Mystic. Spirituality.

---

<sup>3</sup> Doutorada pela Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, (EU), professora coordenadora principal, com agregação (aposentada) da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa. E-mail: [t.m.vasconcelos49@gmail.com](mailto:t.m.vasconcelos49@gmail.com)

## Introdução

### Clarice Lispector: uma figura “solar”

No centro do nosso ser há um ponto (...) de pura verdade, um ponto, uma faísca que pertence inteiramente a Deus (...). Esse pontinho ‘de nada’ e de *absoluta pobreza* é a pura glória de Deus em nós. É por assim dizer, o seu nome escrito em nós, como nossa pobreza, nossa indignância, nossa dependência... É como um diamante puro brilhando com a luz invisível do céu (...). É simplesmente uma dádiva. Mas a porta do céu está em toda a parte. (THOMAS MERTON, *Conjectures of a Guilty Bystand* )

Esta citação de Thomas Merton <sup>4</sup> coloca-nos no patamar sobre o qual pretendo explorar um aspecto essencial da vida e obra escrita de Clarice Lispector: a busca de Deus.

Clarice Lispector (Clarice) (1922-1977)<sup>5</sup>, a grande escritora e jornalista brasileira – considerada a maior escritora judia depois de Kafka - é originária da Ucrânia de onde os seus pais partiram, tinha Clarice dois meses e meio, para fugir aos *progroms* contra os judeus. A sua mãe fora violada e contraíra sífilis. Clarice, a terceira filha, nasceu da esperança que a gravidez e o parto curassem a mãe (de acordo com a tradição ucraniana). Tal não aconteceu e a sífilis foi destruindo Mania (nome da mãe) física e psicologicamente. Os seus pais instalaram-se com as três filhas em Alagoas e depois no Recife. O seu biógrafo Benjamin Moser (2009) relata que Clarice nunca ultrapassou a “culpabilidade” de não conseguir salvar a mãe (que morreu prematuramente,). Aos 17 anos Clarice muda-se para o Rio de Janeiro. Tornara-se uma jovem de rara beleza, de uma beleza exótica e plena de mistério, as maçãs do rosto salientes, os olhos um pouco rasgados, traços bem eslavos. “Sou tão misteriosa que não me entendo”, afirma.



Figura 1: A jovem Clarice Lispector

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/485896247267325780/>

---

<sup>4</sup> Thomas Merton (1915-1968) foi um monge trapista e escritor americano, que, no final da sua vida, esteve envolvido no diálogo inter-religioso.

<sup>5</sup> Chaya Pinkhasovna Lispector foi o nome que recebeu ao nascer.

No Rio escolhe estudar direito em virtude da “[sua] sede de justiça”: “exalava verdades pelos poros”, relata a sua amiga Olga Borelli (1981); afirmava: “os problemas de justiça social despertam-me um sentimento tão básico, tão essencial, que não consigo escrever sobre eles. Não há o que dizer, basta fazer”. (cit. in: Olga Borelli 1981); a propósito da sua escolha do curso de direito confessa ainda: “Eu não aguento a resignação. Ah, como devoro com fome e prazer a revolta!” (ibid.)

Casa cedo com um diplomata, Paulo Gurgel Valente, tendo vivido em diferentes países conforme o percurso da carreira do marido. Portanto ao longo de quase 20 anos viveu fora do Brasil, na Europa e nos Estados Unidos. Sempre se considerou cidadã brasileira apesar de muitos a considerarem uma “estrangeira” por causa da sua origem ucraniana e do seu forte e gutural sotaque. Rejeitava esse epíteto. Moser (2009) considerava-a uma “figura mítica” e, pessoas que a conheceram de perto, referiam que ela irradiava ou mesmo assumia uma aura misteriosa e algo distante.

Aos 24 anos, escreve o seu primeiro livro *Perto do Coração Selvagem* (1943), tornando-se uma revelação no meio literário brasileiro. Cedo se torna também mãe de dois rapazes.



Figura 2: Clarice Lispector - assinatura

Fonte: <https://www.biblioguarulhos.com.br/2017/07/respeito-muito-o-homem-que-chora-por.html>

A vida não a poupou a inúmeras tragédias pessoais, para além da atribulada infância: seu filho mais velho foi diagnosticado com uma esquizofrenia. Já divorciada e regressada ao Rio, um dia adormece com um cigarro aceso na mão. Rapidamente o fogo se estende aos cortinados e, ao tentar arrancá-los, queima gravemente as mãos que ficaram para sempre com cicatrizes. Posteriormente o amado cão Ulisses agride a sua face com violência, rasgando-a. Passa por várias operações plásticas até recuperar alguma da sua beleza.

Trabalha como colunista no Jornal do Brasil tornando-se conhecidas e com grande sucesso as suas crônicas semanais que originavam vendas maiores no dia em que as publicava (*A Descoberta do Mundo: Crônicas* 1984/2013). Escreveu oito romances, seis livros de contos, uma novela, crônicas e cinco livros infantis.



Clarice adoece com um cancro e morre prematuramente em 1977, aos 56 anos de idade. Tinha uma vocação solar, apaixonada, inteira: “Vamos não morrer como desafio?” (in: *Água Viva*). A sua obra não morreu: em Portugal praticamente todos os seus livros, crônicas e mesmo a biografia de Moser, estão publicados e com significativa divulgação. Em 2020 Clarice fez 100 anos e por isso a celebramos com orgulho e admiração, especialmente esta mulher portuguesa que se alimenta da obra de Clarice e que escreve o presente texto.

### **A escrita em Clarice: caminho de humanização**

Para Clarice “escrever é uma indagação”. Não a podemos confinar a um único gênero literário - “não caibo em nenhum gênero”, afirma - mas tem consciência da importância da sua escrita: “Eu já nasci incumbida!”, afirmando: “Eu quero atingir o mais íntimo segredo daquilo que existe. Estou em plena comunhão com o mundo” (...). “O milagre é a simplicidade última de existir” e a sua voz é “única e pessoal” (exposição *A Hora da Estrela*, Lisboa 2013).

A obra de Clarice tem carácter universal, está carregada de complexidade. Escreve “no feminino”, porque valoriza exatamente a condição da mulher: as compras, a cozinha, o cuidado pela casa, o quarto da empregada (*A Paixão segundo GH*), o cão, o ovo que vai ser estrelado. De um modo claramente introspectivo escreve sobre o trivial, o quotidiano, levando a descrição de um determinado momento ao detalhe: a observação de uma barata; do ovo a ser estrelado; do saco de compras. São momentos únicos numa descrição como que em câmara lenta. Clarice não olha. Contempla. Desse processo emergem reflexões existenciais profundas e originais. É “a epifania das personagens comuns em momentos do quotidiano”, segundo um dos seus críticos.

Para Clarice, escrever “é uma maldição, mas uma maldição que salva” e clarifica: “eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida”. Afirma que “a escrita [a] humanizou”, e tem consciência do papel da sua escrita, como se se tratasse de uma “missão”: “Eu já nasci incumbida!”, insiste: “Eu quero atingir o mais íntimo segredo daquilo que existe. Estou em plena comunhão com o mundo (...)”. Em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* explicita: “Todo o erro dos outros e nos outros, é uma oportunidade para mim de amar”.

Vive a condição humana como “uma ferida aberta”: “viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos...” Glória Anzaldúa, uma conhecida antropóloga México-Americana, uma mulher que viveu entre duas culturas, reconhece-se numa “dolorosa presença ao mundo” (1987). Ouso afirmar que Clarice também viveu esta “dolorosa presença ao mundo”.

No entanto, Clarice vai dando visibilidade a um outro mundo possível. A escritora e ativista brasileira Rosiska Darcy de Oliveira explica: “A vida não enganava Clarice: por baixo dos factos, do enredo, borbulha a matéria misteriosa de que é feita a existência e é ela que emerge fulgurante em sua literatura vinda de atrás do pensamento”. E continua: “Inútil é tentar decifrá-la enrugando a fluidez do seu estilo, trazendo-a à força para o

território racional de que escapou pelas veredas da iluminação e da sensibilidade”. Diríamos que, para o leitor/a Clarice não explica: contempla. Por isso a sua leitura é por vezes apelidada de difícil e complexa.

“Repito por pura alegria de viver: a salvação é pelo risco, sem o qual a vida não vale a pena!” escreve nas suas *Crônicas*. Em *Um Sopro de Vida* explica: “O milagre é a simplicidade última de existir” e adianta: “Sim, a minha força está na solidão!”. No mesmo livro confessa: “Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos...” Clarice tinha uma vocação solar.

A sua escrita é “epifania” (segundo James Joyce) e é salvação: “Em cada palavra pulsa meu coração”. Escrever para ela é a procura da íntima veracidade da vida. E acrescenta: “Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro porque exatamente o disse e com que sinceridade (...). “Hoje repito: “É uma maldição, mas uma maldição que salva!” (in: *Um Sopro de Vida*, o seu último livro)

Escreve a propósito do sentimento de compaixão (cum-passio): “Ah! Envio meu anjo para aparelhar o caminho diante de mim. Não, não o meu anjo: mas a minha humanidade e sua misericórdia” (in: *A Paixão Segundo GH*). Explica de uma forma sublime numa crônica: “Um amigo me chamou para cuidar da dor dele, guardei a minha no bolso. E fui...”.

Conclui ainda numa das suas *Crônicas*: “...e descobri que não tenho um dia-a-dia. É uma vida-a-vida. E que a vida é sobrenatural”. Visualizamos desde já uma Clarice em busca de Deus. E o caminho para Deus faz-se de par com uma profunda humanização.

“O que me mata é o quotidiano. Eu queria só exceções” (*Um Sopro de Vida*). Ora é este quotidiano que é a linha inspiradora da sua escrita. É neste quotidiano que se inscreve a sua sede de Deus.



Figura 3: Frase de Clarice Lispector

Fonte: [https://cdn.pensador.com/img/frase/cl/ar/clarice\\_lispector\\_liberdade\\_e\\_pouco\\_o\\_que\\_eu\\_desejo\\_ain\\_lx0oqvn.jpg](https://cdn.pensador.com/img/frase/cl/ar/clarice_lispector_liberdade_e_pouco_o_que_eu_desejo_ain_lx0oqvn.jpg)

Clarice tem consciência de que o caminho para uma humanização começa por si própria:

Se eu não me amar estarei perdida — porque ninguém me ama a ponto de ser eu, de me ser. Tenho que me querer para dar alguma coisa a mim. Tenho que valer alguma coisa? (in: *Um Sopro de Vida*)

## Clarice: Uma inquieta de Deus

Clarice exprime a sua inquietação e ambivalência: “Eu não tenho fé em Deus. A sorte é às vezes não ter fé. Pois assim poderá ter a Grande Surpresa dos que não esperam milagres”. Já no seu primeiro livro *Perto do Coração Selvagem*, publicado originariamente em 1943, a ainda jovem escritora coloca na boca da heroína, Joana, as seguintes palavras finais:

Fechar os olhos e sentir como uma cascata branca rolar a inspiração. *De profundis* Deus meu, eu vos espero, Deus vinde a mim. Deus brotai do meu peito, eu não sou nada (...). Deus vinde a mim e não tenho alegria e minha vida é escura como a noite sem estrelas e, Deus, porque não existes dentro de mim? porque me fizeste separada de ti? (...) ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir. (1944/2000 p. 199 e 202).

Confrontamo-nos desde o início da sua vida literária com a profunda espiritualidade da jovem Clarice. Ao referir e evocar o muito belo Salmo *De Profundis* (Salmo 129 [130]), cita:

Do fundo do abismo, clamo por vós, Senhor;  
Senhor, ouvi minha oração.  
Que vossos ouvidos estejam atentos

À voz de minha súplica.

Joana/Clarice conhece o fundo abismo e é daí que clama por Deus. Insisto que tinha Clarice apenas 24 anos!

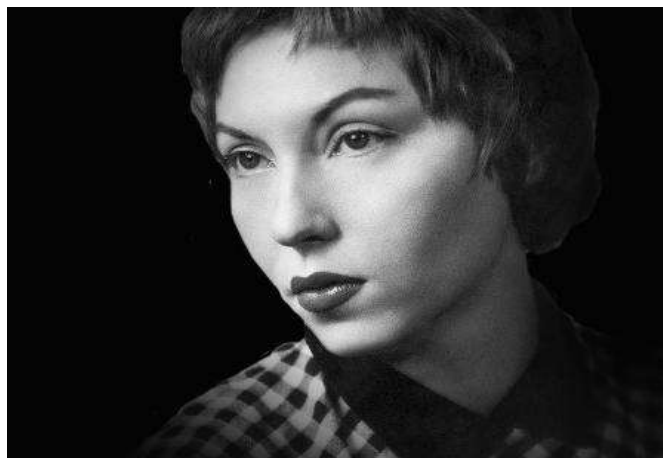


Figura 4: Clarice Lispector

Fonte: <https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/clarice-lispector---100-anos-do-nascimento-da-escritora.htm>

A imensa e dolorosa sensibilidade bem como o confronto com os seus próprios limites e inseguranças, a alma sofrida e o sentido de contemplação tornam-na uma mística porque – ousa afirmar – a procura de Deus estava no cerne da sua existência. O movimento da vida de Clarice “enquanto escritora e enquanto mística é em

direção a Deus”, afirma o seu biógrafo, Benjamim Moser. Uma amiga afirma: “os olhos tinham o brilho baço dos místicos”.

A relação de Clarice com Deus é complexa e contraditória. Por isso afirmo que Clarice foi desde sempre uma inquieta de Deus: “Sou um objeto querido por Deus. E isso me faz nascerem flores no peito (...)” e “é por isso que me dou à morte todos os dias. Morro e renasço”. Não podemos esquecer as origens de Clarice no judaísmo, com uma mística muito própria que ela “bebeu” de seu pai, um devoto judeu com quem se identificou profundamente.

## Considerações Finais

### E a Fonte?

Clarice veio de um MISTÉRIO, partiu para outro...ficamos sem saber a essência do mistério... Ou o mistério não era essencial, era CLARICE viajando nele... era Clarice bulindo no fundo mais fundo, onde a palavra parece encontrar a sua razão de ser, e retratar o [ser humano].(Carlos Drummond de Andrade)

Clarice viajando em busca da Fonte. Afirma, no final da sua vida: “Eu não sou senão um estado potencial, sentindo que há em mim água fresca, mas sem descobrir onde é a sua fonte”: a Fonte, Deus, sempre num além inominável. É nos seus últimos livros que tal busca se torna mais premente (*Hora da Estrela e um Sopro de Vida*)

Clarice afirma, no final da sua vida: “Eu não sou senão um estado potencial, sentindo que há em mim água fresca, mas sem descobrir onde é a sua fonte” (de uma carta para Lúcio Cardoso).

Ouso afirmar que a mística busca do transcendente coloca Clarice Lispector perto do *Castelo Interior* de Teresa de Ávila: a *Sétima Morada* de Teresa descreve a fusão das velas numa única chama (experiência mística) ... e posterior separação das velas... até ao encontro total com Deus. Trata-se da mesma busca da Fonte.



Figura 5: Teresa de Ávila, Rubens (1615)

Fonte: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Teresa\\_of\\_Avila\\_dsc01644.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Teresa_of_Avila_dsc01644.jpg)



Dorothy Day (1897-1980), ela própria uma mística em processo de santificação, afirma que Teresa de Ávila era “uma mística e uma prática”: entre tachos e panelas se pode experimentar Deus, afirma Teresa... Júlia Kristeva, na sua reconhecida obra *Thérese, Mon Amour* (2008), considera que Teresa trouxe universalidade ao misticismo a partir da narrativa da sua experiência teológica muito peculiar:

A palavra *mística* espraia-se com força e brilho: não designa já um escondido inacessível, mas convida o escondido a manifestar-se, os tormentos da carne e do espírito a fazerem-se à luz, e a seduzir. O *corps verum* –. A Paixão de Cristo a que me uno – deixa de ser um segredo protegido. Pela graça dos místicos e da Igreja que os consagra, torna-se uma sedução universal. *A experiência de Teresa tem lugar neste contexto.* (2008, p. 62)

É nesta “universalidade do misticismo” que inscrevo uma significativa parte da obra de Clarice, a que nem sempre se tem prestado a devida atenção. A Clarice mulher escritora e mística come a barata numa contemplação final deste inseto desprezível: “Oh meu Deus, eu me sentia batizada pelo mundo (...). E entregando-me com a confiança de pertencer ao desconhecido. Pois só posso rezar ao que não conheço” (in: *A Paixão Segundo GH*). Segundo o seu biógrafo Benjamim Moser era este “o sentido universal das suas experiências particulares”.

Dorothy Day afirma: “Devemos viver esta vida agora. A morte não muda nada. Se não aprendermos a desfrutar de Deus agora, nunca iremos aprender”. E acrescenta, no final da sua autobiografia: “Eu rezo porque sou feliz... Tudo é Graça”. Viveu num dos mais pobres bairros de Nova Iorque, no tempo da Grande Depressão, no meio de um trabalho intenso e com a casa literalmente aberta a quem precisava de abrigo. Foi aí que Dorothy aprendeu a viver a espiritualidade mais profunda no contexto da comunidade diversa na qual se movimentava. Escreveu: “Todos conhecemos a longa solidão e aprendemos que a única solução é o amor, e que o amor vem com a comunidade”. E citava um frade dominicano: “A esperança é a virtude da noite”.



Figura 6: Dorothy Day

Fonte: <https://richardpatterson.files.wordpress.com/2013/02/dorothy-day.jpg>

Diz Clarice: “Meu Deus (...) faça com que a solidão não me destrua. Faça com que a solidão me sirva de companhia.” (in: *Um Sopro de Vida*)

Outra mística dos tempos de hoje é Etty Hillesum (1914-1943), uma mulher, judia como Clarice.

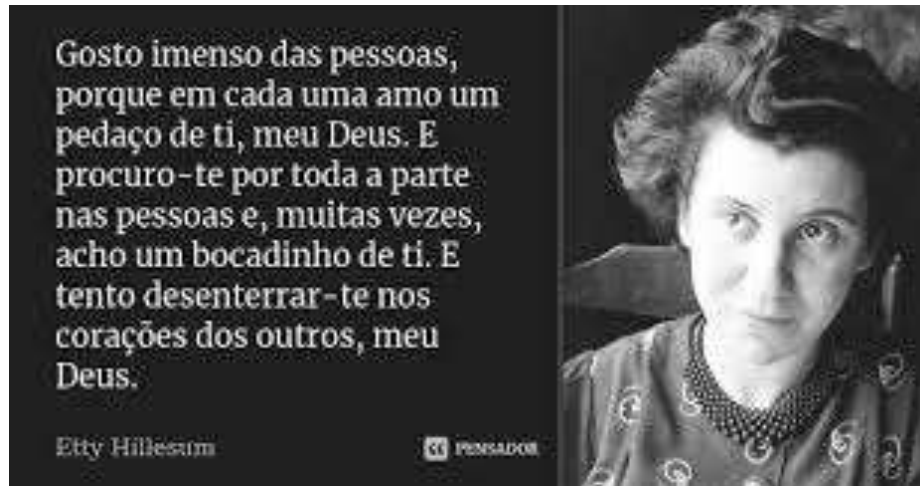


Figura 7: Frase de Etty Hillesum

Fonte: [https://mensagem.online/autor/etty\\_hillesum](https://mensagem.online/autor/etty_hillesum)

Em busca de Deus, esta jovem intelectual holandesa viveu o inferno do Holocausto aprendendo, depois de um processo terapêutico/psicanalítico a encontrar Deus como centro da sua vida.



Figura 8: Etty Hillesum

Fonte: <https://cl.org.br/not%C3%ADcias/atualidade/2020/10/29/os-ceus-dentro-de-mim-etty-hillesum-entrepastos>

Etty morre em Auschwitz, depois de ter passado muito tempo a apoiar outros judeus no campo de concentração de Westerbork (Holanda) onde escreve parte do seu conhecido *Diário*: “(...) mesmo que só nos reste uma rua estreita, por onde teremos de caminhar, por cima da rua existe, porém, o céu inteiro”. Repete noutro momento: “Mesmo num campo à guarda das SS, acho que irei sentir-me sempre nos braços de Deus. E pode ser que me consigam arrasar fisicamente, mas mais do que isso não” (p.249). Finalmente a 11 de Julho de 1942 afirma/reza: “E se Deus não me ajudar mais, nesse caso hei-de eu ajudar a Deus”.

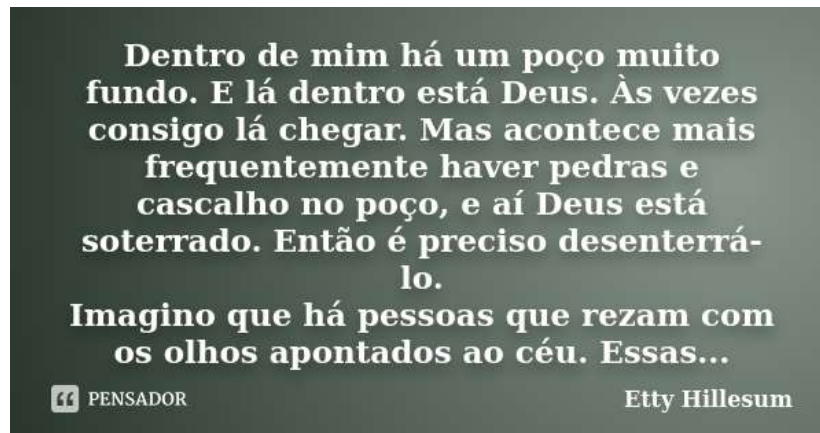


Figura 9: Frase de Etty Hillesum  
Fonte: <https://www.pensador.com/frase/MTY5OTY4Ng/>

Clarice escreve:

Fiz o que era mais urgente: uma prece. Rezo para achar o meu verdadeiro caminho. Mas descobri que não me entrego totalmente à prece, parece-me que sei que o verdadeiro caminho é com dor. Há uma lei secreta e para mim incompreensível: só através do sofrimento se encontra a felicidade. Tenho medo de mim pois sou sempre apta a poder sofrer (in: *Um Sopro de Vida*). Mas explicita: “A prece profunda não é aquela que pede”.

E acrescenta:

Oh protegi-me de mim mesma, que me persigo (...). É tão bom ter a quem pedir. Nem me incomodo muito se eu não for totalmente atendida. (...) Eu peço a Deus tudo o que eu quero e preciso. É o que me cabe. Ser ou não ser atendida — isso não me cabe a mim, isto já é matéria-mágica que se me dá ou se retrai. Obstinada, eu rezo. Eu não tenho o poder. Tenho a prece. (in: *Um Sopro de Vida*)

Ouso citar passagens dos Evangelhos a propósito de palavras escritas por Clarice:

A partir da Parábola do Semeador (Mt 13), evoco a escritora: “Plantou amor e não floresceu? É porque a terra não era fértil...” (*Crônicas*). Quando Cristo adverte os discípulos: “Sacudi a poeira das vossas sandálias” (Mt 10, 14) penso em Clarice: “Não desperdice mais sementes, plante em novos campos” (*Crônicas*).

Clarice confia e espera apesar das horas de longa escuridão: “Sou um objeto querido por Deus. E isso me faz nascerem flores no peito (...) É por isso que me dou à morte todos os dias. Morro e renasço.” (in: *A Hora da Estrela*)

Bendita seja a fé... que nos dá asas quando perdemos o chão (in: *Um Sopro de Vida*).



Figura 10: Clarice Lispector em sua última entrevista

Fonte: <https://odia.ig.com.br/diversao/televisao/2019/12/5838260-tv-cultura-homenageia-os-100-anos-de-clarice-lispector-com-especial.html>

Nos últimos anos da sua vida, ao lidar com a própria finitude, escreve pela boca de Macabéa, a pernambucana, a nordestina: “Em duas palavras, eu posso resumir tudo o que aprendo sobre a vida: ela continua” (in: *A Hora da Estrela*).

*Um Sopro de Vida: pulsações*, o seu último livro é, segundo um dos seus críticos, “um requiem de si mesma, um lamento”. Hospitalizada, escreve na sua caligrafia já trémula: “Eu sei que Deus existe. E adiante: Quando acabardes este livro chorai por mim **mais um aleluia** (...). No entanto eu já estou no futuro”. Trata-se de uma formulação extraordinária para falar da promessa de uma nova vida, de uma vida de plenitude, tão essencial aos cristãos.

Sedada, ainda ditava textos a sua amiga Olga Borelli:

Meu Deus me dê a coragem de viver trezentos e sessenta e cinco dias e noites, todos vazios. Me dê a coragem de considerar esse vazio como uma plenitude. (...) Faça com que eu seja a tua amante humilde, entrelaçada a ti em êxtase. Faça com que eu possa falar com este vazio tremendo e receber como resposta o **amor materno** que nutre e embala, Faça com que eu tenha a coragem de te amar sem odiar as tuas ofensas à minha alma e ao meu corpo. Faça com que a solidão não me destrua. Faça com que a solidão me sirva de companhia. Faça com que eu tenha a coragem de me enfrentar. Faz com que eu saiba ficar com nada e mesmo assim me sentir como se estivesse plena de tudo. Receba em seus braços meu pecado de pensar... (in: *Um Sopro de Vida*).

Uma oração pungente e sublime, escrita numa situação-limite, em que assoma aos lábios de Clarice um Deus-mulher, materna e segura, algo que ela perdeu quando tinha apenas 10 anos de idade quando sua mãe morreu. Clarice fala ainda das suas tendências depressivas e do seu corpo mutilado pelos diversos acidentes que sofreu. Ao jeito de Teresa de Ávila pede a Deus “que eu seja a tua amante humilde, entrelaçada a ti em êxtase”. Até ao fim Clarice mantém a sua lucidez e o profundo encontro com a sua própria fragilidade.

O seu último desejo “Eu quero simplesmente isto: o impossível. Ver Deus! ouço o barulho do vento nas folhas e respondo: sim!” faz-me ousar dizer que Clarice buscou um “Deus caminhando na brisa da tarde”, como descreve o livro dos Reis numa passagem magnífica: “... Ouviu-se o murmúrio de uma brisa suave. Ao ouvi-lo, Elias cobriu o rosto com um manto” (1 Reis 19, 9-16).



Figura 11: Clarice Lispector

Fonte: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/06/08/interna\\_diversao\\_arte,761147/todas-as-cronicas-de-clarice-lispector.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/06/08/interna_diversao_arte,761147/todas-as-cronicas-de-clarice-lispector.shtml)

A Clarice dedico um poema do grande poeta português Herberto Helder, o poeta do Absoluto:

#### **Raiz de Girassol**

Tu que és em mistério a maior de todas, devoro-te.  
Ajuda-me a subir e a subir e a subir, ajuda-me a atingir o cimo das montanhas.  
ajuda-me a ser ágil,  
ajuda-me, ó raiz de girassol, ajuda-me, tu que és em mistério a maior de todas.  
devoro-te, ajuda-me a subir e a subir e a subir,  
devoro-te.

Até sempre Clarice, minha irmã... no futuro!

## Referências bibliográficas

- ANZALDÚA, G. *Borderlands La Frontera*. São Francisco: Spinster/Aunt Lute 1987.
- ÁVILA, T. *Obras Completas*. Paço de Arcos: Edições Carmelo, s.d.
- Borelli, Olga. *Clarice Lispector: Esboço para um Possível Retrato*. Brasil/Texas: Ed. Nova Fronteira, 1981.
- DAY, D. *A Longa Solidão*. Lisboa: Lucerna, 1952 (2019).
- FUNDAÇÃO C. Gulbenkian. *Catálogo da exposição A Hora da Estrela, 2013*.
- HILLESUM, E. *Diário 1941-1943*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008.
- KRISTEVA, J. *Thérèse, mon Amour*. Paris: Fayard, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo: Crônicas*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2012.
- LISPECTOR, Clarice. *O Lustre*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2012.
- LISPECTOR, Clarice. *A Cidade Sitiada*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1989.
- MERTON T. *Conjectures of a Guilty Bystand*. NY: Bantam Doubleday Dell Publishing Group Inc., 1966.
- MOSER, Benjamin. *Clarice Lispector: Uma vida*. Lisboa: Civilização, 2009.
- OLIVEIRA, R. Darcy de. *Perto de Clarice Lispector: Veredas atrás do pensamento*. Conferência na Fundação C. Gulbenkian (25 de outubro), 2013.
- SOUZA, José Neivaldo. *Clarice Lispector: Por uma teopoética de amor*. *Revista Ameríndia.*, 2010.
- VASCONCELOS, T. Clarice Lispector e Deus. *Sete Margens*, 8 de Março, 2019.
- VASCONCELOS, T. "O Livro dos Prazeres" de Clarice Lispector em diálogo com o percurso de uma profissional de educação: Pensar a formação no feminino. *exaequo*, Novembro: 199-213, 2002.





GUERINI, Andreia; SALES, Antonia de Jesus. A representação das artes nos contos de Clarice Lispector. In: **Revista Épicas**. Ano 5, Número Especial 4, Março 2021, p. 27-39. ISSN 2527-080X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021vNE4.2739>

## A REPRESENTAÇÃO DAS ARTES NOS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR THE ARTS REPRESENTATION IN CLARICE LISPECTOR'S SHORT STORIES

Andreia Guerini<sup>6</sup>  
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Antonia de Jesus Sales<sup>7</sup>  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE

**RESUMO:** Clarice Lispector é uma escritora multifacetada, que se destacou nas formas narrativas. Romances, contos e crônicas são algumas das modalidades utilizadas com destreza pela autora. A partir principalmente das considerações de Oliveira (2019) sobre a arte na ficção de Clarice Lispector e da “descrição pictural”, proposta por Louvel (2006), este artigo visa analisar a presença das artes nos seus contos, publicados na edição *Todos os Contos* (2016), organizada por Benjamin Moser. O questionamento que permeia a discussão é: como as artes aparecem e como são representadas nos contos de Clarice Lispector? E como se materializa nos procedimentos estilísticos? Após a análise do corpus selecionado, podemos dizer que Clarice Lispector usa procedimentos como a descrição ecrástica, a sinestesia e as hipotiposes para colocar em destaque as mais variadas manifestações artísticas através de inúmeras referências à música, cinema, pintura, escultura dentre outras, a ponto desses elementos serem (co)adjuvantes da singular narrativa clariciana.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Contística. Artes.

**ABSTRACT:** Clarice Lispector is a multifaceted writer, who excelled in narrative forms. Novels, short stories and chronicles are some of the modalities used by the skilled author. Based mainly on the considerations of Oliveira (2019) on art in the fiction of Clarice Lispector and the “pictorial description”, proposed by Louvel (2006), this article aims to present and analyze the presence of the arts in her stories, published in *Todos os Contos* (2016), organized by Benjamin Moser. The question

<sup>6</sup> Professora Titular de Estudos Literários e Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisadora do CNPq. e-mail: [andrea.guerini@gmail.com](mailto:andrea.guerini@gmail.com) e CV: <http://lattes.cnpq.br/1962473391601725>

<sup>7</sup> Doutoranda em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). Docente no IFCE-Campus Tauá. [antonia\\_saless@hotmail.com](mailto:antonia_saless@hotmail.com)  
CV: <http://lattes.cnpq.br/0619140274650159>

that permeates the discussion is: how do the arts appear and how are they represented in Clarice Lispector's short stories? And how does it materialize in stylistic procedures? After analysing the selected corpus, we can say that Clarice Lispector uses procedures such as ekphrastic description, synesthesia and hypotypes to highlight the most varied artistic manifestations through countless references to music, dance, cinema, painting, sculpture, among others, to point that these elements are (co)adjuvant to the singular Clarician narrative.

**Keywords:** Clarice Lispector. Short Stories. Arts.

## Introdução

Embora consagrada como escritora de romances e contos, Clarice é uma autora multifacetada, pois atuou em diferentes campos e sobre as quais a crítica vem paulatinamente se debruçando. Não por acaso, nos últimos anos, conforme apontam Hanes e Guerini (2016)<sup>8</sup>, há um crescente número de estudos elucidando as diversas facetas dessa famosa personagem da cultura brasileira.

Para se ter uma ideia desse rico e multifacetado perfil, no final de sua vida, em 1975, Clarice pintou 22 quadros<sup>9</sup>, que são "(...) Criações abstratas, algumas de tons sombrios, outras vivamente coloridas, denunciam o percurso do pincel pelas nervuras da madeira, de modo a ressaltar sua textura original. (...)" (OLIVEIRA, 2019, p. 16). Para dar visibilidade a essa faceta de Clarice Lispector, no ano do centenário de seu nascimento (2020), para comemorar tal efeméride, a editora Rocco está reeditando as obras de escritora e para destacar a "pintora", as capas das novas reedições são as imagens produzidas pela autora em meados da década de 70, como podemos ver abaixo:

**Figura 1 - Imagens das capas de livros publicados em 2019/2020**



Fonte: <https://www.rocco.com.br/especial/claricelispector/>

Para além da pintura, ao destacar a presença das diferentes artes nos romances de Clarice, Oliveira discute essa relação em *Alvorço da criação: a arte na ficção de Clarice Lispector* (2019). A autora parte do fato de que vemos, constantemente, na ficção de Clarice uma conectividade com as artes. Assim, temos, por exemplo,

<sup>8</sup> Ver Hanes, Vanessa e Guerini, Andréia. "Clarice Lispector traduzida e tradutora: estado da arte". In *Revista da Anpoll* 41/1, 2016, p. 173-183, disponível em : <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/942/882>

<sup>9</sup><https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2019/12/ano-do-centenario-de-clarice-lispector-2020-tera-serie-de-lancamentos-que-lembrarao-vida-e-obra-da-escritora-ck4czbeke06xt01rz9b3sne7x.html>  
<https://claricelispectorims.com.br/do-acervo/eu-queria-escrever-como-um-pintor/>

uma escultura como protagonista em *A Paixão segundo G. H.*, numa relação constante com a arte primitiva e a arquitetura. Já em *Água Viva*, a protagonista é uma pintora. Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, tem-se outra protagonista pintora. Em *O lustre*, a arte decorativa é explorada e em *A cidade sitiada* tem-se a escultura como mote.

Essa relação também pode ser estendida para os contos, pois conforme destaca Oliveira:

A relação de Clarice Lispector com as artes durou tanto quanto sua vida. De maneiras diversas, o interesse pela criação artística emerge de sua biografia, pontilha seus textos jornalísticos, permeia seus contos e romances, tecendo uma série de conexões que propiciam uma entrada particularmente convidativa para a leitura crítica. Em sua ficção, as alusões a elementos pictóricos, às vezes enganadoramente curtas, revelam-se metáforas de uma temática existencial, orientam a leitura, a interpretação das personagens e articulam a construção textual. (OLIVEIRA, 2019, p. 15)

Ao compreender a relação dialética entre a arte da escrita e outras artes, investigamos aqui como as diferentes formas de artes aparecem em alguns contos de Clarice Lispector, presentes na edição *Todos os Contos* (2016), organizada por Benjamin Moser.<sup>10</sup> O questionamento que permeia a discussão é: que relações podemos encontrar entre literatura e as artes nos contos claricianos? Como a questão da arte é representada nos contos aqui analisados? E como se materializa nos procedimentos estilísticos.

No primeiro parágrafo do conto "O triunfo", publicado em 1940, Clarice se utiliza de um procedimento que é a sinestesia, uma forma de criar imagens para o leitor, seja através de descrições bem desenvolvidas, seja através da busca de transmissão de sensações, como podemos ler abaixo:

|  |  |
|--|--|
| O relógio bate 9 horas. Uma pancada alta, sonora, seguida de uma badalada suave, um eco. Depois, o silêncio. A clara mancha de sol se estende aos poucos pela relva do jardim. Vem subindo pelo muro vermelho da casa, fazendo brilhar a trepadeira em mil luzes de orvalho. Encontra uma abertura, a janela. Penetra. E apodera-se de repente do aposento, burlando a vigilância da cortina leve. (2016, p. 27) <sup>11</sup> | Soam 11 horas, compridas e descansadas. Um pássaro dá um grito agudo. (...) Fixa os olhos numa marinha, em cores frescas. Nunca vira água com tal impressão de liquidez e mobilidade. Nem nunca notara o quadro. De repente, como um dardo, ferindo agudo e profundo: "Ele foi embora". Não é mentira"! ( p. 30) |
|--|--|

As imagens dos trechos acima nos sugerem a descrição de uma pintura, na qual podemos visualizar o estilo da paisagem, que são pinceladas com as cores e os sons da natureza. Esse modo de narrar dificultou a publicação dos seus primeiros contos. Isso porque, segundo Olga Boreli (1979, orelha do livro)<sup>12</sup>, Clarice Lispector

<sup>10</sup> Neste artigo não serão desconsiderados: a peça de teatro ("*A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*" e as crônicas: "*Discurso de inauguração*", "*Seco estudo de cavalos*", "*Mineirinho*" e "*Brasília*", que foram incluídas na compilação da contística clariciana, por não se configurarem como contos.

<sup>11</sup> De agora em diante, as referências aos contos serão indicadas apenas com o número de página da edição *Todos os Contos*.

<sup>12</sup>LISPECTOR, Clarice. **A Bela e a Fera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

enviou alguns contos para o *Diário de Pernambuco*, no espaço para contos infantis. No entanto, eles não publicaram seus textos porque não iniciavam com a forma tradicional “Era uma vez”.

No conto “Delírio”, temos a mesma relação apontada anteriormente em que estão imbricados diferentes elementos artísticos (música, pintura, dança):

|   |  |
|---|--|
| <p>(...) As flautas desfiavam cantos agudos como suaves gargalhadas e as criaturas ensaiam uma dança levíssima... Sobre as feridas escuras pululam flores miúdas e cheirosas. [...] Seus filhos se assustam... interrompem as melodias e as danças ligeiras... Esbatem no ar as asas finas num zumbido confuso. (p. 71)</p> | <p>O sol reaparece. Sai de trás da nuvem vagorosamente e surge inteiro, poderoso, sangrento... Respinga brilho sobre o bosquezinho. E agora seu sussurro é o canto suavíssimo de uma flauta transparente, erguida para o céu...<br/>Endireita-se sobre a cadeira, um pouco surpreendido, deslumbrado. Pensamentos alvoroçados se entrecruzam de repente em sua cabeça... Sim, por que não? Mesmo o fato de a moça morena... Todo o delírio surge-lhe antes os olhos? Como um quadro... Sim, sim... Anima-se. Mas que material poético encerra... “A Terra está tendo filhos.” E a dança dos seres sobre as feridas abertas? O calor volta-lhe ao corpo em leves ondas. (p. 76)</p> |
|---|--|

Nos trechos acima, temos, no mesmo formato do conto anterior, uma descrição das sensações, mas de uma forma mais complexa. Inicialmente, o texto parece descrever um dia comum de uma pessoa. No entanto, conforme as descrições vão ocorrendo, percebe-se que o conto está, na verdade, descrevendo o delírio pelo qual passa aparentemente uma pessoa. As menções às artes (o canto da flauta, o quadro e a dança) ajudam na construção do delírio almejado.

No discurso clariciano também encontramos uma relação entre as artes e as relações humanas. A vivência humana é usada de forma abstrata e as artes parecem auxiliar na construção da escrita, como podemos ver nos contos "Amor" e "Discurso de inauguração":

|   |   |
|---|---|
| <p>(...) Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem. (p. 146)</p> | <p>Quanto a nós mesmos, assim como nossos filhos nos estranham, a linha metálica eterna nos estranhará e terá vergonha de nós, que a construímos. Estamos, porém, cientes de que se trata de missão suicida de sobrevivência. Nós, os artistas do grande negócio, sabemos que a obra de arte não nos entende. E que viver é missão suicida. p. 385)</p> |
|---|---|

Os exemplos acima dão uma ideia da forma de como Clarice Lispector consegue dentro da própria narrativa ficcional trabalhar palavras e imagens/sensações, emoldurando uma na outra. Mas há outros procedimentos utilizados que entrelaçam a narrativa ficcional com outras artes. De maneira geral, vemos transitar pelos contos claricianos diferentes personagens ligados ao mundo das artes como cantores: Edith Piaf, Roberto Carlos; pintores: Max Ernst, Fra Angelico; músicos/compositores: Debussy, Beethoven, Respighi, Schumann, Strauss, Jean Sibelius; e também escritores: Marcel Aymé, James Joyce, Erico Veríssimo, Machado de

Assis, além de outros personagens e elementos que nos remetem ao campo das artes, como o cinema, a escultura etc.

Esses elementos vão se desdobrando no corpo ficcional clariciano. As referências à música, por exemplo, são recorrentes no universo dos contos aqui analisados. Muitas vezes pela citação explícita a compositores, como em: “A partida do trem”: “(...) Ah, Eduardo, quero a doçura de Schumann! (...)” (p. 460); “O corpo”: “Às seis horas da tarde foram os três para a igreja. Pareciam um bolero. O bolero de Ravel.” (p. 537) ou “Ligaram o rádio de pilha e ouviram uma lancinante música de Schubert. Era piano puro. (...)” (p. 541); “Ruído de Passos”, temos um outro compositor citado: “(...) Quando ouvia Liszt se arrepiava toda.(...)” (p. 567). No conto “Dia após Dia”, Strauss é mencionado de forma indireta, por uma composição sua. (...) Não quero mais depender de ninguém. Quero é *Danúbio Azul*. E não *Valsa Triste* de Sibellius, se é que é assim que se escreve o seu nome.” (p. 563). Em “Trecho”, encontramos uma menção a Debussy:

Vejam só: Debussy era um músico-poeta, mas tão poeta que um só dos títulos de suas suítes fazem você se deitar na relva do jardim, os braços sob a cabeça, e sonhar. Vejam só: Sinos entre folhas. Perfumes da noite... Vejam só... gritou uma mulher magra na mesa vizinha, batendo com as costas das mãos na mesa, como se dissesse: “Eu lhe garanto, agora é noite. Não discuta.” (p. 99)

Em “Onde estivestes de noite”, a figura de Strauss e elementos da música surgem de forma constante: “Ele-ela com as sete notas musicais conseguia o uivo. Assim com as mesmas sete notas podia criar uma música sacra. Ouviram eles dentro deles o dó-ré-mi-fá-sol-lá-si, o “si” macio e agudíssimo. (...)” (p. 483), ou ainda como podemos ler abaixo:

Jubileu de Almeida ouvia o rádio de pilha, sempre. “O mingau mais gostoso é feito com Cremogema.” E depois anunciava, de Strauss, uma valsa que por incrível que parecesse chamava-se “O pensador livre”. É verdade, existe mesmo, eu ouvi. Jubileu era dono do “Ao Bandolim de Ouro”, loja de instrumentos musicais quase falida, e era tarado por valsas de Strauss. (...) Jubileu era também afinador de pianos. (...) E pensou: se eu pudesse algum dia ouvir “O pensador livre”, de Strauss, eu seria recompensado na minha solidão. Só ouvira essa valsa uma única vez, não se lembrava quando. (p. 488-9)

Em “Cartas a Hermengardo”, Beethoven aparece com a sua famosa Quinta Sinfonia:

Senta-se. Estende tuas pernas. Fecha os olhos e os ouvidos. Eu nada te direi durante cinco minutos para que possas pensar na Quinta Sinfonia de Beethoven. Vê, e isto será mais perfeito ainda, se consegues não pensar por palavras, mas criar um estado de sentimento. Vê se podes parar todo o turbilhão e deixar uma clareira para a Quinta Sinfonia. É tão bela. Não ames e terás dentro de ti o amor. Não fumes o teu cigarro e terás um cigarro aceso dentro de ti. Não ouças a Quinta Sinfonia de Beethoven e ela nunca terminará para ti. (p. 111-2)

Em outros contos, são os instrumentos musicais a se fazerem presentes. Em “A menor mulher do mundo”, lemos: “(...) Os Likoualas usam poucos nomes, chamam as coisas por gestos e sons de animais. Como

avanço espiritual, tem um tambor. Enquanto dançam ao som do tambor, (...)” (p. 194). Em “Trecho”, temos: “(...) Olhem, vocês, que têm esse ar de vitória, olhem: eu sou capaz de vibrar, de vibrar como a corda esticada de uma harpa. (...)” (p. 95), ou ainda quando, nesse mesmo conto

Ouve de início umas pancadinhas surdas, ritmadas, singulares e misteriosas, subindo do estrado da orquestra. Em efervescência crescente, como animaizinhos borbulhando em meio desconhecido, vai-se acentuando o ritmo. E de repente, do último negro da segunda fila, ergue-se um grito selvagem, prolongado, até morrer num queixume doce. O mulato da primeira fila contorce-se numa reviravolta, seu instrumento aponta para o ar e responde com um “bu-bu” rouco e infantil. As pancadinhas parecem homens e mulheres gingando num terreiro da África. Súbito silêncio. O piano canta três notas soltas e sérias. Silêncio. [...] A orquestra, em movimentos suaves, quase imóvel, agachada, desliza um *fox-blue* pianíssimo, insinuante como uma fuga. (p. 98)

Em “A procura de uma dignidade”, Clarice faz menção à canções conhecidas da música popular brasileira: “(...) Não perdia um só programa dele. Então, já que não pudera se impedir de pensar nele, o jeito era deixar-se pensar e relembrar o rosto de menina-moça de Roberto Carlos, sem amor” (p. 447), “(...) E ainda, inexpressivamente cantou baixo o estribilho da canção mais famosa de Roberto Carlos: “Quero que você me aqueça neste inverno e que tudo o mais vá para o inferno.” (p. 450).

Em “A partida do trem”, Roberto Carlos é mencionado novamente: “A velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal de Clarice falando de uma velha despudorada, apaixonada por Roberto Carlos. Essa Clarice incomodava. (...)” (p. 466). Em outro trecho do mesmo conto, uma cantora francesa é citada: “(...) Ouvia-se do outro vagão o grupo de bandeirantes que cantavam o Brasil agudamente. Felizmente no outro vagão. A música do rádio do rapaz entrecruzava-se com a música de outro rapaz: estava escutando Edith Piaf que cantava *J’attendrai*”. (p. 453).

Em “O relatório da coisa”, a narradora teoriza sobre música “Um quarteto de música é muitíssimo mais do que sinfonia. Flauta é. Cravo tem um elemento de terror nele: os sons saem esfarfalhados e quebradiços. Coisa de alma de outro mundo.” (p. 502).

Já em outros contos, como “Uma história de tanto amor” e “Tempestade de almas”, a presença da música acontece de forma alusiva:

Era uma vez uma menina que observa tanto as galinhas que lhes conhecia a alma e os anseios íntimos. A galinha é ansiosa, enquanto o galo tem angústia quase humana: falta-lhe um amor verdadeiro naquele seu harém, e ainda mais tem que vigiar a noite toda para não perder a primeira das mais longuínquas claridades e **cantar o mais sonoro possível**. É o seu dever e a sua arte. Voltando às galinhas, a menina possuía duas só dela. Uma se chamava Pedrina e a outra Petronilha. (Uma história de tanto amor; p. 421)

(...) A loucura é vizinha da mais cruel sensatez. Engulo a loucura porque ela me alucina calmamente. **O anel que tu me deste era de vidro e se quebrou** e o amor não acabou, mas em lugar de, o ódio dos que amam. (...) (Tempestade de almas; p. 520)  
(...) A eletrola está quebrada e não viver com música é trair a condição humana que é cercada de música. Aliás, música é abstração do pensamento, falo de Bach, de Vivaldi, de Haendel. (...)” (Tempestade de almas; p. 521).



No conto “Por enquanto”, Clarice cita alguns cantores da música popular brasileira: “(...) Liguei meu rádio de pilha! não é preciso ser triste para ser bem-educado. Vou convidar Chico Buarque, Tom Jobim e Caetano Veloso e que cada um traga a sua viola. Quero alegria, a melancolia me mata aos poucos”. (p. 561)<sup>13</sup>. Já em “Praça Mauá”, a escritora cita um ritmo de música brasileira: “(...) No samba é que era boa. Mas um blues bem romântico também a atiçava” (p. 573).

Desse rico repertório de exemplos da presença da música, passamos a outro elemento das artes, o cinema, que é retratado, por exemplo, em “A partida do trem”, através da figura do grande cineasta italiano Fellini: “(...) E digo como Fellini: na escuridão e na ignorância crio mais. (...)” (p. 464), ou, em “O corpo”, quando diz: “(...) Adorava tangos. Foi ver *O último tango em Paris* e excitou-se terrivelmente. (...) Não compreendeu o filme: achava que se tratava de filme de sexo. (...)” (p. 537). Ou ainda em “Evolução de uma miopia”:

(...) “como nós sorriríamos agora, se não fôssemos bons educadores” – e, como numa quadrilha de dança de filme de faroeste, cada um teria de algum modo trocado de par e lugar. Em suma, eles se entendiam, os membros de sua família; e entendiam-se à sua custa. Fora de se entenderem à sua custa, desentendiam-se permanentemente, mas como nova forma de dançar uma quadrilha: mesmo quando se desentendiam, sentia que eles estavam submissos às regras de um jogo, como se tivessem concordado em se desentenderem. (p. 329)

Em “O homem que apareceu”, a escritora cita uma obra cinematográfica: “Tinha me falado também num tiro de misericórdia que dera num cachorro que estava sofrendo. Perguntei-lhe se vira um filme chamado em inglês *They Shoot Horses, Don't They?* E que me português se chamara *A noite dos desesperados*. Ele tinha visto, sim.” (p. 555). Em “Um dia a menos”, a personagem principal cita os filmes antigos como parte do seu cotidiano:

Depois! Como havia esquecido a televisão? Ah, sem Augusta ela esquecia-se de tudo. Ligou-a toda esperançosa. Mas a essa hora só dava filmes antigos de faroeste entremeadíssimos com anúncios sobre cebolas, modess, groselhas que deveriam ser boas mas engordativas. Ficou olhando. Resolveu acender um cigarro. Isso melhoraria tudo pois faria dela um quadro numa exposição: *Mulher Fumando Diante da Televisão*. Só depois de muito tempo percebeu que nem sequer olhava a televisão e só fazia mesmo era gastar eletricidade. Torceu o botão com alívio. (p. 637)

Do cinema passamos à pintura já que será, esta, uma das manifestações que também foram exercidas pela escritora como mencionado no início deste artigo. Nos contos examinados, esse elemento ganha contornos e formas, quer pela citação de nomes de importantes pintores, como em “Onde estivestes de noite”: “(...) Max Ernst quando criança foi confundido com o Menino Jesus numa procissão (...)” (p. 487), quer em “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, quando ela faz uma alusão a um quadro do gênero natureza morta:

---

<sup>13</sup> Caetano Veloso, juntamente com José Carlos Capinan, compôs uma canção para Clarice – intitulada *Clarice*, em 1968.

Ao mesmo tempo, que sensibilidade! Mas que sensibilidade! Quando olhava o quadro tão bem pintado do restaurante ficava logo com sensibilidade artística. Ninguém lhe tiraria cá das ideias que nascera mesmo para outras cousas. Ela sempre fora pelas obras d'arte. Mas que sensibilidade! Agora não apenas por causa do quadro de uvas e peras e peixe morto brilhando nas escamas. Sua sensibilidade incomodava sem ser dolorosa. (p. 140)

Ademais, em “Obsessão”, a autora faz uma analogia ao comparar noites de insônia com a tarefa de um pintor:

(...) E nas noites de insônia, sem poder reconstituí-lo mentalmente, já exausta pelas tentativas inúteis, eu o enxergava qual uma sombra, enorme, de contornos móveis, esmagadora e ao mesmo tempo distante como uma ameaça. Como um pintor que para prender a ventania na sua tela inclina a copa das árvores, faz esvoaçar cabeleiras e saias, eu só conseguia lembrá-lo transportando-me a mim mesma, à daquele tempo. (...) (p. 37)

Em “A Repartição dos Pães” temos uma característica comum na escrita clariciana, a descrição ecrástica, que se trata “da descrição literária ou pictórica de um objeto real ou imaginário”<sup>14</sup>, como podemos ler abaixo:

A mesa fora coberta por uma solene abundância. Sobre a toalha branca amontoavam-se espigas de trigo. E maçãs vermelhas, enormes cenouras amarelas, redondos tomates de pele quase estalando, chuchus de um verde líquido, abacaxis malignos na sua selvageria, laranjas alaranjadas e calmas, maxixes eriçados como porcos-espinhos, pepinos que se fechavam duros sobre a própria carne aquosa, pimentões ocós e avermelhados que ardiavam nos olhos – tudo emaranhado em barbas úmidas de milho, ruivas como junto de uma boca. E os bagos de uva. As mais roxas das uvas pretas e que mal podiam esperar pelo instante de serem esmagadas. E não lhes importava esmagadas por quem. Os tomates eram redondos para ninguém: para o ar, para o redondo ar. Sábado era de quem viesse. E a laranja adoçaria a língua de quem primeiro chegasse. Junto do prato de cada mal convidado, a mulher que lavava pés de estranhos pusera – mesmo sem nos eleger, mesmo sem nos amar – um ramo de trigo ou um cacho de rabanetes ardentes ou uma talhada vermelha de melancia com seus alegres caroços. Tudo cortado pela acidez espanhola que se adivinhava nos limões verdes. Nas bilhas estava o leite, como se tivesse atravessado com as cabras o deserto dos penhascos. Vinho, quase negro de tão pisado, estremecia em vasilhas de barro. (...) (p. 281)

Em “Onde Estivestes de Noite”, temos uma menção a um pintor: “Um anjo pintado por Fra Angélico, século XV, vojava pelos ares: era a clarineta anunciadora da manhã. (...)” (p. 492).

Outro elemento muito usado pela escritora é a cor, como em “É para lá que eu vou”: “(...) Amor: eu vos amo tanto. Eu amo o amor. O amor é vermelho. O ciúme é verde. Meus olhos são verdes. Mas são verdes tão escuros que na fotografia saem negros. Meu segredo é ter os olhos verdes e ninguém saber.” (p. 509).

Em “O delírio”, as cores também se mostram de forma poética pelo recurso da personificação: “(...) Da Terra rasgada e negra, surgem um a um, leves como o sopro de uma criança adormecida, pequenos seres de luz pura, mal pousando no solo os pés transparentes... Cores lilases flutuam no espaço como borboletas.” No mesmo

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>>. Acesso em: 01/02/2021.

conto, logo a seguir, a imagem das cores se apresenta novamente: “De repente, novo rugido. A Terra está tendo filhos? As formas dissolvem-se no ar, assustadas. Corolas murcham e as cores escurecem. (...)” (p. 70).

Em “A imitação da rosa”, a autora busca justificar o roubo de uma flor pela descrição de suas cores:

Eram algumas rosas perfeitas, várias no mesmo talo. Em algum momento tinham trepado com ligeira avidez umas sobre as outras mas depois, o jogo feito, haviam se imobilizado tranquilas. Eram algumas rosas perfeitas na sua miudez, não de todo desabrochadas, e o tom rosa era quase branco. Parecem até artificiais! disse em surpresa. Poderiam dar a impressão de brancas se estivessem totalmente abertas mas, com as pétalas centrais enrodilhadas em botão, a cor se concentrava e, como num lóbulo de orelha, sentia-se o rubor circular dentro delas. Como são lindas, pensou Laura surpreendida. (p. 168).

Além dos elementos do cinema, da pintura e da música, como mostrado anteriormente, há um diálogo com autores da literatura, que se transformam também eles em personagens, por isso é comum encontrarmos referências a escritores, provavelmente figuras admiradas por Clarice Lispector. Como exemplo, temos Marcel Aymé que tem o nome citado cinco vezes no conto “Duas histórias a meu modo”:

Uma vez, não tendo o que fazer, fiz uma espécie de *exercício de escrever*, para me divertir. E diverti-me. Tomei como tema uma dupla história de Marcel Aymé. Encontrei hoje o exercício, é assim:

Boa história de vinho é a do homem que deste não gostava, e Félicien Guerillot, dono exatamente de vinhedos, era o seu nome – inventados nomes, homem e história por Marcel Aymé, e tão bem inventados que para ser verdade só da verdade careciam. (p. 431)

Em "Cartas a Hermengardo", lemos: “Se tu não puderes te libertar de desejar paixões, lê romances e aventuras, que para isso também existem os escritores” (p. 110). E a referência à literatura aparece em outros contos, exemplificados abaixo:

|  |  |
|--|--|
| <p>-Cláudia, me desculpe telefonar num domingo a esta hora! Mas acordei com uma inspiração fabulosa: vou escrever um livro sobre Magia Negra! Não, não li o tal do Exorcista, porque me disseram que é má literatura e não quero que pensem que estou indo na onda dele. Você já pensou bem? o ser humano sempre tentou se comunicar com o sobrenatural desde o antigo Egito com o segredo das Pirâmides, passando pela Grécia com seus deuses, passando por Shakespeare no Hamlet. Pois eu também vou entrar nessa. E, por Deus, vou ganhar essa parada! (Onde estivestes de noite; p. 490)</p> | <p>(...) Já queria poder escrever uma história: um conto ou um romance ou uma transmissão. Qual vai ser o meu futuro passo na literatura? Desconfio que não escreverei mais. Mas é verdade que outras vezes desconfiei e no entanto escrevi. O que, porém, hei de escrever, meu Deus? (...) (O relatório da coisa; p. 502)</p> |
|--|--|

No âmbito ainda da literatura, Clarice demonstra interesse pela escrita joyciana, como expresso em "A partida do trem": “(...) Como viver magoava. Viver era uma ferida aberta. Viver é ser como o meu cachorro. Ulisses não tem nada a ver com Ulisses de Joyce. Eu tentei ler Joyce mas parei porque ele era chato, desculpe,

Eduardo. Só que um chato genial. (...)” (p. 468). Já no final do conto “Uma tarde plena”, Clarice escreve um bilhete para um amigo escritor:

BILHETE A ÉRICO VERÍSSIMO

Não concordo com você que disse: “Desculpem, mas não sou profundo”.

Você é *profundamente* humano – e que mais se pode querer de uma pessoa? Você tem grandeza de espírito. Um beijo para você, Érico. (p. 517)

No conto “Tempestade de almas”, Clarice Lispector lembra de uma poeta amiga: “(...) Marli de Oliveira, eu não escrevo cartas pra você porque só sei ser íntima: por isso sou mais uma calada. (...)” (p. 521). No mesmo conto, a escritora ainda menciona Paul Éluard: “(...) A verdade é o resíduo final de todas as coisas, e no meu inconsciente está a verdade que é a mesma do mundo. A Lua é, como diria Paul Éluard, *éclatante de silence*. Hoje não sei se vamos ter Lua visível pois já se torna tarde e não a vejo no céu. (...)” (p. 521)

Em outros contos, como “Por enquanto”, temos uma menção a renomados escritores brasileiros: “(,) De vez em quando eu fico meio machadiana. Por falar em Machado de Assis, estou com saudade dele. Parece mentira mas não tenho nenhum livro dele em minha estante. José de Alencar, eu nem me lembro se li alguma vez.” (p. 562). Em “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, Clarice cita Eça de Queirós:

Quis pensar em outra coisa e esquecer o difícil momento presente. Então lembrou-se de frases de um livro póstumo de Eça de Queirós que havia estudado no ginásio: “O LAGO TIBERÍADE resplandeceu transparente, coberto de silêncio, mas azul que o céu, todo púrpura, e de alvos terrenos entre os palmares, sob o voo das rolas”. (p. 626)

Clarice também faz algumas incursões no campo da escultura. Em “O primeiro beijo” a inocência de um garoto se vê abalada quando ele alude a ação de beber água de uma estátua ao momento do primeiro beijo:

Abriu-os e viu bem junto de sua cara dois olhos de estátua fitando-o e viu que era a estátua de uma mulher e que era da boca da mulher que saía a água. Lembrou-se de que realmente ao primeiro gole sentira nos lábios um contato gélido, mais frio do que a água.

E soube então que havia colado sua boca na boca da estátua da mulher de pedra. A vida havia jorrado dessa boca, de uma boca para outra.

Intuitivamente, confuso na sua inocência, sentia intrigado: mas não é de uma mulher que sai o líquido vivificador, o líquido germinador de vida... Olhou a estátua nua. (p. 435)

Um famoso escultor brasileiro é mencionado em “Ele me bebeu”: “O apartamento era atapetado de branco e lá havia escultura de Bruno Giorgi. (...)”. (p. 559). Em “Cartas a Hermengardo”, Clarice propõe a construção metafórica de um monumento: “(...) Erige dentro de ti o monumento do Desejo Insatisfeito. E assim as coisas nunca morrerão, antes que tu mesmo morras. (...)” (p. 112)

Em “O manifesto da cidade”, um monumento aparece numa descrição contemplativa do que a personagem vê ao seu redor: “Se esta foi uma palavra ecoando no chão duro, qual é o teu sentido? Como é cavo este coração no peito da cidade. Procuo, procuro. Casa, calçadas, degraus, monumento, poste, tua indústria. (p. 503). Uma estátua equestre é mencionada em “Seco estudo de cavalos”: “(...) Neste ouro pálido à brisa havia uma ascensão de espada desembainhada. Porque era assim que se erguia a estátua equestre da praça na doçura do ocaso” (p. 473). O castigo dado por Deus à mulher de Lot, quando esta foi transformada em uma estátua de sal, é referenciado no conto “História Interrompida”:

Estou casada e tenho um filho. Não lhe dei o nome de W... E não costumo olhar para trás: tenho em mente ainda o castigo que Deus deu à mulher de Lot. E só escrevi “isso” para ver se conseguia achar uma resposta a perguntas que me torturam, de quando em quando, perturbando minha paz: que sentido teve a passagem de W... pelo mundo? que sentido teve a minha dor? qual o fio que esses fatos a... “Eternidade. Vida. Mundo. Deus.”? (p. 87)

Há contos em que a escritora une diferentes artes (literatura, pintura, música). Assim, em “A bela e a fera ou A ferida grande demais”, ela fala de sua experiência ao conhecer o quadro Mona Lisa. “Estava assustada como quando vira o sorriso de Mona Lisa, ali, à sua mão no Louvre. (...)” (p. 627). Na sequência desse conto, a autora fala da experiência da personagem com as aulas de canto:

Também tenho medo, tenho medo também de cantar muito, muito, muito mais mal ainda. Maaaaal mal demais! Chorava ela e nunca teve mais nenhuma aula de canto. Essa história de procurar a arte para entender só lhe acontecera uma vez – depois mergulhara num esquecimento que só agora, aos trinta e cinco anos de idade, através da ferida, precisava ou cantar muito mal ou cantar muito bem – estava desnorreada. Há quanto tempo não ouvia a chamada música clássica porque esta poderia tirá-la do sono automático em que vivia. Eu – eu estou brincando de viver. (p. 632)

## **Considerações finais**

Após a análise dos 85 contos que compõem o corpus da edição consultada, 32 textos se utilizam de elementos das artes, com os quais a autora cria um rico mosaico (música, pintura, cinema, literatura, escultura) dentro da sua prosa ficcional.

O conceito de “descrição pictural”, proposto por Louvel (2006) parece ser o que melhor se aplica nos textos aqui investigados, visto que, ao relacionar componentes de áreas diversas em seu texto, o escritor provoca uma construção/imagem pictural na mente do leitor. Tal efeito ocorre pelo recurso da descrição. Assim, “Se a descrição pictural interrompe mesmo o texto, num efeito de expansão, de dilatação, ela “resiste à linearidade” acrescentando um espaço, aquele da imagem mental, cuja extensão terá como limites apenas a imaginação, a cultura artística e... a capacidade de memorização do leitor (...) (LOUVEL, 2006, p. 200).

Nos excertos exemplificados ao longo do artigo, vemos que a representação da arte no texto clariciano é construída pelo delineamento de hipotiposes, quando a descrição e a narração se juntam, provocando uma

série de imagens na mente do leitor. A descrição minuciosa, como a éctrase, também contribui para a ocorrência deste tipo de sensação. Desta forma, "(...) Sem renunciar à estética de suspensão, a descrição, outrora acusada de retardar a narrativa, passa a ser considerada sua aliada, chegando, no caso da descrição literária, a rivalizar com a pintura. (...)” (OLIVEIRA, 2019, p. 34). Os inúmeros excertos abordados exemplificam o recurso da descrição como a maneira comum pela qual Clarice entrelaça suas falas relacionadas à arte.

Ademais, as referências às artes aparecem de forma implícita, de cunho metafórico, ou explícita, pelas citações diretas de elementos da arte, seja pela contemplação que as personagens se propõem, seja pelos momentos de reflexão que as personagens claricianas estão constantemente envolvidas. Os personagens se mostram à vontade com as diversas artes representadas a ponto de interferir no interior das personagens. Essa constatação nos leva à singular experimentação artística que acompanhou Clarice a vida inteira. Ademais, na sua escritura, confirmou-se que mais do que a "história narrada" é o "modo narrado" da sua "escritura grau-zero"<sup>15</sup> que transforma os seus gostos artísticos em elementos ficcionais.

### Referências bibliográficas

GOTLIB, Nádya Battella (2010), "Viajar, dissimular, pulsar: para uma biografia de Clarice Lispector", **Revista de Letras**, v. 5, pp. 179-89. Disponível em: <[http://www.academiacearensedeletras.org.br/revista/Colecao\\_Diversos/Mulher\\_Literatura/ACL\\_A\\_Mulher\\_na\\_Literatura\\_17\\_Viajar\\_dissimular\\_pulsar\\_para\\_uma\\_biografia\\_de\\_Clarice\\_Lispector\\_NADIA\\_BATTELA\\_GOTLIB.pdf](http://www.academiacearensedeletras.org.br/revista/Colecao_Diversos/Mulher_Literatura/ACL_A_Mulher_na_Literatura_17_Viajar_dissimular_pulsar_para_uma_biografia_de_Clarice_Lispector_NADIA_BATTELA_GOTLIB.pdf)>. Acesso em: 10 maio 2020.

HACK, Lilian. Entre a gruta e o arquivo: ver e escrever a pintura de Clarice Lispector. **Palíndromo**, n. 11, 2019. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/15140/10125>>. Acesso em: 15 maio 2020.

HANES, Vanessa Lopes Lourenço; GUERINI, Andréia. Clarice Lispector traduzida e tradutora: estado da arte.

**Revista da ANPOLL**, n. 41, p. 172-183, Florianópolis, Jul./Dez. 2016. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/942>> Acesso em: 12 maio 2020.

Instituto Moreira Sales. Clarice Lispector: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Sales, 2004.

JUNIOR, Neurivaldo Campos Pedrosa. Como traduzir-me de uma arte em outra? Clarice Lispector: entre a pena e o pincel, as palavras e as tintas. **Revista Transfer**, v. 13, 2018. Disponível em: <<https://revistes.ub.edu/index.php/transfer/article/view/20696>>. Acesso em: 12 maio 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Org. de Benjamin Moser. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.). **Poética do invisível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, 2006. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Po%C3%A9ticas%20do%20vis%C3%ADvel%20-%20ensaios%20sobre%20a%20escrita%20e%20a%20imagem.pdf>>. Acesso em 18 abril 2020.

---

<sup>15</sup> Ver "Clarice Lispector" in Stegagno-Picchio, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. 2. ed. rev. e atualizada. Tradução de Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2004, p. 610.



OLIVEIRA, Rúbia Lúcia. As pinturas de Clarice Lispector sob a perspectiva existencialista. **Revista Perspectivas**, v. 1, p. 20, 2016. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/perspectivas/article/view/1224/8439>>. Acesso em 14 fev. 2021.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Alvorço da criação**: a arte na ficção de Clarice Lispector. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e pintura abstrata: Água Viva de Clarice Lispector. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/12286/10668>>. Acesso em 15 janeiro 2021.

SANTOS, Rejane Granato; ROCHA, Enilce Albergaria. A escrita pictórica em A Cidade Sitiada. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 9, n. 1, 2005. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaiipotesi/files/2011/05/15-A-escrita-pict%C3%B3rica-em.pdf>>. Acesso em: 10 janeiro 2021.

STEGAGNO-PICCHO, Luciana. **História da Literatura Brasileira**. 2. ed.rev. e atualizada. Tradução de Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2004.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector. Figuras da Escrita**. 1ª ed., Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: Pinturas**. Rio de Janeiro, Rocco, 2013.



VIVEIROS, Ricardo. Arquitetura do tema, engenharia do poema: sonho e realidade na obra de João Cabral de Melo Neto. In: **Revista Épicas**. Ano 5, Número Especial 4, Março 2021, p. 40-50 . ISSN 2527-080X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021vNE4.4050>

## ARQUITETURA DO TEMA, ENGENHARIA DO POEMA: SONHO E REALIDADE NA OBRA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

### THEME ARCHITECTURE, POEMA ENGINEERING: DREAM AND REALITY IN JOÃO CABRAL DE MELO NETO'S WORK

Ricardo Viveiros<sup>16</sup>  
RV&A Oficina de Comunicação

**RESUMO:** Este artigo refere-se à transcrição da comunicação realizada pela jornalista brasileiro Ricardo Viveiros por ocasião do I Seminário Internacional de Religião, Arte e Literatura, promovido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e a Universidade de Lisboa, em 18 de novembro de 2020. Ricardo Viveiros aborda em sua comunicação aspectos do cotidiano de João Cabral de Melo Neto, que conheceu pessoalmente através de seu ofício de jornalista. Com muita sensibilidade traz curiosidades da vida do grande escritor brasileiro destacando sua crítica sutil, humor irônico e seu perfeccionismo.

**Palavras-chave:** João Cabral de Melo Neto. João Cabral. Literatura brasileira.

**ABSTRACT:** This article refers to the transcript of the communication made by the Brazilian journalist Ricardo Viveiros on the occasion of the 1st International Seminar on Religion, Art and Literature, promoted by the Lusophone University of Humanities and Technologies and the University of Lisbon, on November 18, 2020. Ricardo Viveiros addresses in his communication aspects of the daily life of João Cabral de Melo Neto, whom he met personally through his profession as a journalist. With great sensitivity he brings curiosities from the life of the great Brazilian writer, highlighting his subtle criticism, ironic humor and his perfectionism.

**Keywords:** João Cabral de Melo Neto. João Cabral. Brazilian literature.

---

<sup>16</sup> Jornalista, professor e escritor, doutor em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie; membro da Academia Paulista de Educação (APE) e da União Brasileira de Escritores (UBE). Autor de 49 livros, entre os quais *A vila que descobriu o Brasil (Geração)*, *Educação S/A* (Pearson), *Justiça seja feita* (Sesi-SP), *O poeta e o passarinho* (Biruta) e *O menino que lia nuvens* (Gaivota).

## Introdução

Muito boa tarde!

Abro minha palestra com absoluta gratidão pelo honroso convite para estar aqui, com todos vocês, nesta confluência de vários caminhos de uma língua que tem a mesma origem.

Nós, brasileiros, crescemos e somos educados olhando Portugal como nossa “mãe”. E o curioso é que, mesmo sendo descendentes de outros povos, na conhecida miscigenação racial de nosso País, até os que não têm sangue luso entendem nossa terra como uma extensão de Portugal.

Mesmo que alguns vejam os conquistadores como mercenários que invadiram o Brasil em busca de riquezas, ninguém jamais poderá questionar que, embora com distintas culturas, o idioma que compartilhamos – com os naturais abasileiramentos – é o mesmo. Tem igual berço, como está no soneto “Língua Portuguesa”, do poeta Olavo Bilac: Última flor do Lácio, inculta e bela. Metáfora que nos une de maneira incontestável, mostrando a beleza da língua na interpretação por vezes rude do povo mais simples.

Assim, aqui e agora, faço virtual travessia do Oceano Atlântico em uma volta às raízes de nossa irmandade. Viajo nas asas mágicas da comunicação digital, quando a pandemia da Covid-19 nos rouba o prazer do convívio. A tecnologia nos permite, deste modo, comungar ideias transpondo a distância geográfica, unindo-nos na sensibilidade do tema.

E aqui estou, com muita alegria, para falar de um dos mais sérios e competentes estudiosos de nossa língua. Um escritor que, como eu, tem fortes laços com Portugal. Arquiteto e engenheiro da palavra escrita e falada, alguém que fez da poesia sua missão na vida – com muito talento, arte e responsabilidade.

Um artífice literário que soube equilibrar razão e emoção, revelando ao Brasil e ao mundo o conhecimento da sofrida realidade de nosso povo. A verdadeira vida de quem representa a maioria de nossa gente.

Vamos conversar sobre João Cabral de Melo Neto, homem e poeta que transcendeu limites e alcançou a imortalidade não apenas acadêmica, mas a que de fato lhe importava, dos seus apaixonados leitores por todo o mundo que fazem dele, geração após geração, um autor eterno.

E aqui tratamos o tema, por oportuna e relevante iniciativa dos organizadores deste seminário na comemoração dos 100 anos de João Cabral e de Clarice Lispector, neste feliz momento de falar, refletir e viver “Amores e desamores”.

Meus parabéns à Universidade Lusófona e à Universidade de Lisboa, bem como às muitas instituições de educação e cultura, portuguesas e de vários países da Europa, que se uniram neste projeto de reconhecimento ao talento literário de dois encantadores de almas. Meus cumprimentos aos professores doutores das Comissões Organizadora e Científica deste SIRAL. E o meu cumprimento especial à professora doutora Lidice Meyer,

educadora brasileira, que sempre nos brindou com seu brilho e conhecimento e, agora, para nosso orgulho, honra-nos também no meio acadêmico de Portugal e europeu.

Vou abordar um pouco da biografia do poeta, porque sua infância, juventude e maturidade estão intrinsicamente ligadas ao seu trabalho. A vivência – base do seu ofício de criador – moldou seu olhar sobre o mundo e o fez abordar, de modo único, o dia a dia do rural e do urbano na luta pela sobrevivência. João Cabral mostra o transcender às adversidades e como o povo sabe olhar com ternura a dureza da vida. A obra poética de João Cabral surge e se desenvolve entre a casa grande da fazenda, onde vivia com erudição, e a atual senzala dos novos “escravos”, com os quais descobriu a beleza e a sinceridade da literatura popular.

Como veremos, João Cabral, que para alguns desatentos nunca escreveu poemas de amor, soube criar inspirados versos, por vezes aparentemente frios, sobre o amor ao próximo – sentimento em fase de perigosa extinção. Muitas vezes, presente no discurso e ausente na prática – algo que ele sempre criticou na política. Outro aspecto pouco comentado, porque não percebido, é a sutileza do poeta revelada em seu irônico humor. Em alguns de seus livros, como *Morte e Vida Severina*, *O cão sem plumas* e *Dois parlamentos*, existe um refinado humor ácido.

## **Desenvolvimento**

João Cabral de Melo Neto nasceu na cidade do Recife, capital do Estado de Pernambuco, na região Nordeste do Brasil, em 9 de janeiro de 1920. Foi o segundo filho de Antônio Cabral de Melo e de Carmen Carneiro-Leão Cabral de Melo. Família nobre de agricultores e intelectuais. João Cabral é primo, por parte de pai, do poeta Manuel Bandeira, e por parte de mãe, do polímata Gilberto Freyre. Bandeira e Freyre são, como João Cabral, expoentes da cultura brasileira, notadamente o primeiro na poesia, e o segundo na Sociologia.

A infância rural, até os 10 anos de idade nos engenhos de açúcar do interior pernambucano e a juventude urbana, mais tarde na capital do estado, ofereceram ao poeta elementos fundamentais, preciosa matéria-prima para o seu trabalho literário. João Cabral estudou no tradicional Colégio dos Irmãos Maristas e, ao mesmo tempo, integrou a equipe juvenil do Santa Cruz Futebol Clube, pela qual foi campeão na categoria em 1935. O futebol sempre foi sua paixão. A música um tormento, era muito desafinado e passava vergonha nas aulas de canto. Por toda sua vida ficaria distanciado da música.

Entre a elite e o povo, experimentando a pureza do verde das plantações, dos riachos e dos animais, convivendo com a classe abastada na escola e com os menos favorecidos no esporte, João Cabral foi construindo, também com a leitura de bons livros, sua consciência política e social, encontrando e definindo o seu estilo de escrever. Contribuíram nesse sentido seus primeiros empregos: um na iniciativa privada e outro no serviço público, na Associação Comercial de Pernambuco e no Departamento de Estatística do Estado de Pernambuco, respectivamente.

Entre os elegantes eventos sociais e os frios números da realidade, o poeta, ainda adolescente, acrescentou um componente incendiário ao seu cotidiano: passou a frequentar a roda literária e artística do charmoso Café Lafayette, uma esquina efervescente formada pelo encontro da Rua Primeiro de Março com a Rua do Imperador, no centro antigo do Recife. De dia convivia com empresários e políticos, à noite com intelectuais e prostitutas, lá conheceu o crítico Willy Lewin, o pintor Vicente do Rego Monteiro, o poeta Ledo Ivo, entre outros influenciadores.

O pai de João Cabral, homem lúcido, percebeu que o filho não seria usineiro como ele. Então o levou ao *Diário de Pernambuco*, do amigo Aníbal Fernandes. Também lúcido, o *publisher* foi sincero e disse que, com apenas 17 anos, João Cabral não tinha bagagem para escrever no jornal. E, muito menos, ser crítico literário como pretendia. Isso foi encarado pelo jovem, que desejava ser jornalista, como um desafio. E ele mergulhou na excelente biblioteca de Willy Lewin, onde havia obras de poetas e romancistas europeus, predominantemente franceses e ingleses, como Valéry e Mallarmé, Claudel e Joyce, Mauriac e Julien Green, Proust e Apollinaire, Kafka e D. H. Lawrence, André Breton e Jean Cocteau, Virgínia Woolf e Ezra Pound, além de livros dos surrealistas, que o atraíam bastante.

Como na roda do Café Lafayette quase todo mundo escrevia alguma coisa, em especial poesia, João Cabral achou seu caminho. E começou a poetar. Antes de mudar-se para o Rio de Janeiro, João Cabral participou, com Vicente do Rêgo Monteiro e Willy Lewin, da mudança da revista trabalhista *Renovação*, editada por uma central sindical, que acabou se tornando um veículo literário. Foi em 1943, já na Capital Federal do Brasil, que João Cabral definiu seu futuro ao enveredar pela poesia e pelo serviço público como formas de sonho e sustento.

Quando seguiu para o Rio de Janeiro, ele o fez contra a vontade de sua mãe. Foi tratar uma terrível dor de cabeça. Algo que, acreditava ele, teve origem em um choque durante uma partida de futebol. Sua mãe, contrariada, prometeu que nunca lhe escreveria. Passou o resto da vida perguntando por ele pelas cartas do marido, só para não descumprir a palavra dada.

Com mensagem de recomendação de Willy ao poeta Murilo Mendes, João Cabral chegou ao Rio de Janeiro. Mendes o recebeu muito bem e o apresentou aos poetas Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima, este último médico. Contou-me João Cabral, entre muitas histórias, que o consultório de Lima, na agitada Cinelândia, então reduto boêmio no centro da Capital Federal, era um ponto de encontro de intelectuais e ficava bem próximo aos bares da moda, o “Vermelhinho” e o “Amarelinho”. João Cabral reencontrou o primo Manuel Bandeira, que, além de perguntar muito sobre os parentes do Recife, porque veio menino para o Rio, também lhe indicava bons livros.

João Cabral viajou por terra porque por mar havia o risco de bombardeio alemão. O mundo estava em plena Segunda Guerra Mundial, e o Brasil era inimigo do denominado eixo, formado por Alemanha, Itália e Japão. Foi uma viagem muito cansativa, que durou 13 dias do Recife ao Rio de Janeiro, utilizando trem, ônibus e barco (este último na travessia do Rio São Francisco).

João Cabral prestou concurso para o Departamento Administrativo do Serviço Público (Dasp), uma espécie de centro de recursos humanos (recrutamento, seleção e admissão) de todo o funcionalismo federal do País. O órgão controlava os exames, as provas para ingressar no serviço público. Entrou como assistente de seleção. Assim, com o salário de servidor federal, mantinha-se como poeta. Mas não desistiu da ideia inicial, de prestar concurso para o Itamaraty, porque pretendia correr o mundo.

Aliás, o poeta contou-me um episódio muito divertido. Um primo havia prestado exame para fiscal de rendas e foi aprovado. Então, tentava convencê-lo a fazer o mesmo, o salário era bom. João Cabral lhe disse algo assim: “Rapaz, se eu passar para fiscal de rendas vão me mandar para o Piauí, mas, se eu for diplomata, o Itamaraty vai me mandar para Cádiz. Eu prefiro ir para a Espanha a ir para o Piauí.”. Vale a explicação, para os que não conhecem o Brasil, o Piauí era na época um modesto estado do Nordeste brasileiro. Curioso dizer que muitos anos depois, o destino se encarregou de realizar o sonho do passado, de fato João Cabral foi enviado, como diplomata, a Cádiz.

Além dos europeus que o influenciaram, como os já mencionados e também o poeta e dramaturgo italiano Luigi Pirandello, João Cabral nunca renegou outras referências brasileiras como Murilo e Drummond. Tornou-se amigo de Drummond, que, segundo comentou em uma das conversas que tivemos, era uma pessoa estranha nos hábitos. Eu também convivi um tempo com Drummond e pude comprovar isso. Mas os dois foram muito íntimos, a ponto de Drummond ter sido padrinho do primeiro casamento de João Cabral.

Fato curioso, também relatado em conversas, é que Murilo era de direita e Drummond de esquerda, um católico e o outro ateu. E João Cabral se dava muito bem com ambos, mas havia um truque. Para evitar conflitos ideológicos que pudessem abalar a amizade entre todos, jamais tratavam de assuntos políticos. João Cabral era católico, mas revoltou-se com a catequização exagerada dos irmãos maristas. Também nunca gostou de política, algo que para ele funcionava na teoria e não na prática. E jamais gostou dos poetas parnasianos, que ele achava “melosos” demais.

Curioso ver que, embora se definisse como materialista, sempre acreditou na existência do inferno. E do modo mais tradicional, com caldeirões de água fervendo e demônios vermelhos armados de tridentes e torturando os pecadores. E quando comentava isso, interessante relatar, mesclava alegria e tristeza. Segundo ele, sempre estabelecia uma relação entre o inferno – que lhe desenharam os irmãos maristas, o que lhe despertava humor ácido – e o pesar pelo sofrimento do nordestino na terra seca e vermelha da caatinga, sem água e mergulhado na mais triste miséria. Abandonado à própria sorte pelas autoridades. A essência do que está no seu auto *Morte e Vida Severina*.

Já na longa e bem-sucedida carreira diplomática de João Cabral, depois que ingressou no Itamaraty, passando por mais de uma dezena de países, incluindo Portugal, o poeta foi vítima de uma trama política que o amargou muito, deixando-lhe marcas para sempre. Em um período em que escreveu para uns poucos jornais,



entre eles a *Última Hora*, do polêmico Samuel Wainer, diário no qual também trabalhei, João Cabral publicou um artigo sobre a morte de Getúlio Vargas. Estampado na capa da edição do jornal, tornou-se um grande sucesso.

As pessoas recortavam o texto e o colavam nos postes pelas ruas do Rio de Janeiro. O artigo causou forte comoção popular. João Cabral foi taxado de comunista por Carlos Lacerda, editor da *Tribuna da Imprensa*, jornal que confrontava com a *Última Hora*. O poeta foi afastado de suas funções diplomáticas, processado por supostamente criar uma célula do Partido Comunista no Itamaraty, maldosa ilação de Lacerda. Mais tarde, ao ser perdoado, voltou ao serviço público na mesma posição. Uma coisa interessante, que pouca gente sabe, é que sendo diplomata, poeta e de fácil convívio com as pessoas de qualquer classe social, João Cabral era um homem tímido. Em certas ocasiões, recorria a uma taça de vinho ou a uma dose de uísque para descontrair e socializar-se melhor nos eventos.

Depois de mostrar esse lado humano do poeta, os fundamentos que lhe deram material para expressar tantos belos e inquietantes sentimentos sobre a vida, vamos falar um pouco mais de sua vasta e relevante obra. Vamos abordar a “Arquitetura do tema, engenharia do poema: sonho e realidade na obra de João Cabral de Melo Neto”, título que dá nome a esta nossa despretensiosa conversa que está merecendo a paciência de todos vocês.

João Cabral é um poeta bastante complexo, difícil, com estilo único, requer competência literária e cuidado na leitura de seus trabalhos. Ele sempre escreveu para quem gosta de ler, sabe ler e alcança o estilo sofisticado, que vai muito além das palavras. Contava João Cabral, sempre lembrado por *Morte e Vida Severina*, que nunca pretendeu escrever para teatro e que esse auto foi, pela primeira vez, algo que criou com o propósito de ser lido e apreciado pelas pessoas mais simples, não letradas.

Os versos são escritos com a emoção da sinceridade, uma fotografia da realidade vivida.

Observem, agora, o que retrata João Cabral quando do enterro de um trabalhador do campo, na interpretação de seus companheiros de luta na terra:

Essa cova em que estás,  
com palmos medida,  
é a conta menor  
que tiraste em vida.

É de bom tamanho,  
nem largo nem fundo,  
é a parte que te cabe  
deste latifúndio.

Não é cova grande,  
é cova medida,  
é a terra que querias  
ver dividida.

É uma cova grande  
para teu pouco defunto,  
mas estarás mais ancho  
que estavas no mund.

É uma cova grande  
para teu defunto parco,  
porém mais que no mundo  
te sentirás largo.

É uma cova grande  
para tua carne pouca,  
mas à terra dada  
não se abra a boca.

E por aí vão os versos de *Morte e Vida Severina*, todos de uma simplicidade tão forte quanto o que cada um deles desperta no leitor, ou no espectador, no contato com uma fria e duradoura realidade do homem do campo nordestino.

Nesse poema está clara a tentativa de João Cabral de escrever para o povo. Mas, em momento nenhum, ele perde a qualidade técnica e o estilo direto de provocar reações. Mantém o refinamento até no que pretendeu dar um tom mais popular.

Ouvi de Chico Buarque de Holanda um comentário de que foi muito, muito difícil mesmo musicar João Cabral. Primeiro, porque ele era muito jovem, nunca tinha feito isso e o poeta um nome já consagrado. Depois, porque havia versos que não tinham musicalidade. Ele fez cortes, alterações e foi, mais tarde, cobrado por João Cabral. Mesmo diante do estrondoso sucesso do trabalho em parceria...

Vale aclarar que *Morte e Vida Severina* foi uma encomenda que o poeta recebeu da dramaturga e diretora teatral Maria Clara Machado, filha do romancista mineiro Aníbal Machado, e proprietária do Tablado, um teatro no Rio de Janeiro que, também escola, trouxe à fama inúmeros artistas, diretores, cenógrafos, figurinistas e autores.

O prazo para João Cabral escrever era muito curto, seria um auto de Natal, e dezembro estava próximo. O poeta fez o trabalho correndo e a contragosto porque era um perfeccionista. Por isso, sempre achou a obra não tão bem-acabada, embora seja a que lhe trouxe mais fama. Muitos dizem que ele jamais gostou do texto, o que não é verdade porque ouvi dele próprio a afirmação contrária. Com seu jeito direto, comentava: “Ora, se eu não tivesse achado bom não teria deixado publicar.”

Segundo João Cabral, ao escrever o poema, ele pensou nas pessoas ali retratadas, lá dos engenhos de sua infância, que deveriam assistir à montagem. E que gostariam tanto quanto dos livretos de cordel – literatura regional popular nordestina, em versos rimados, relatando aventuras fantásticas. Então, quando o texto ficou pronto, João Cabral o entregou ao poeta Vinicius de Moraes que, depois de ler, procurou-o entusiasmado. Fazendo muitos elogios.

João Cabral ficou decepcionado. E disse a Vinicius que não havia escrito o livro para ele, mas sim para o público desletrado. E estava constatando, para sua tristeza, que os intelectuais é que gostaram da obra. Vale dizer que João Cabral considerava Vinicius de Moraes um excelente poeta.

Conto-lhes uma divertida curiosidade. Como João Cabral não gostava de música, ficava aborrecido com a preferência do povo pelo Vinicius cantando samba ao Vinicius autor de tão belos poemas. Parecia a João Cabral um desperdício de talento, uma injustiça com o grande poeta que Vinicius era. E sobre *Morte e Vida...* é interessante destacar que Maria Clara Machado, que fez a encomenda do texto a João Cabral, não montou o auto em seu teatro. Achou que seria impossível o espetáculo.

Pode-se compreender essa questão do desafio de escrever para o povo simples. Há livros na bibliografia de João Cabral, como *Uma faca só lâmina*, que apenas estudiosos do idioma e do gênero poesia conseguem apreciar. Até por isso, essas obras não se tornaram populares, ficaram na primeira edição diferentemente de outras não herméticas.

Até quando João Cabral criou sobre uma de suas grandes alegrias, o futebol, o poema é uma perfeita obra de arquitetura, traz uma refinada e desafiadora engenharia. Havia, no Brasil dos anos 1970, um grande jogador de futebol, um craque, chamado Ademir da Guia. Mas era um jogador de estilo muito peculiar e de muita elaboração, por isso injustamente considerado lento, alguém que não vibrava e, portanto, não fazia sucesso aos olhos da grande maioria.

João Cabral escreveu um poema para Ademir da Guia, que está no livro *Museu de Tudo*. O poema, ironicamente, é tão hermético quanto o próprio estilo do jogador. Assim, não explicou o craque ao grande público. Aqui está para que entendam melhor o comentário:

#### **Ademir da Guia**

Ademir impõe com seu jogo  
o ritmo do chumbo (e o peso),  
da lesma, da câmara lenta,  
do homem dentro do pesadelo.

Ritmo líquido se infiltrando  
no adversário, grosso, de dentro,  
impondo-lhe o que ele deseja,  
mandando nele, apodrecendo-o.

Ritmo morno, de andar na areia,  
de água doente de alagados,  
entorpecendo e então atando  
o mais irrequieto adversário.

O melhor dessa história é que o jogador, imortalizado pelo grande poeta, não era de ler. Mas, comentou que jamais em toda a sua carreira havia sido “tão bem explicado”.

João Cabral rodou o mundo no seu ofício de diplomata, sempre promovendo a cultura, sempre criando formas de levar a literatura ao público, sempre apoiando artistas de diferentes áreas: músicos, pintores, cineastas, dramaturgos, não apenas escritores. Essa presença e atividade internacionais também contribuíram para que os seus livros alcançassem traduções em vários idiomas.

Ao conhecermos detalhes e curiosidades da vida do poeta, podemos, portanto, entender seu estilo de arquiteto e engenheiro de texto. Primeiro, desenhando a estrutura do poema, depois tratando as palavras como tijolos e unindo-as com a argamassa de uma composição elegante, refinada e capaz de tocar a alma das pessoas de maneira muito especial. Porque provoca, a cada verso, reflexões. Por fim, o pleno prazer da poesia que ele escrevia e reescrevia muitas vezes, levava dias, semanas e até meses antes de finalizar um texto.

O estilo é objetivo, racional e não permite pieguices. Parece gélido, mas é cheio de emoções bem contidas que afloram de acordo com a sensibilidade do leitor. As provocações, por vezes irônicas e humoradas, são fundamentadas em contrastes, dualidades do dia a dia de todos nós. A poesia de João Cabral comunica de modo direto, embora crie indagações, gere dúvidas sobre nós mesmos e a vida. Suas criações são construtivistas, com calculados toques de surrealismo, que ele guardou dos livros da rica biblioteca do amigo e orientador Willy, ainda nos bons tempos de sua amada Recife.

Interessante observar que, embora tenham coexistido vários poetas dentro do poeta João Cabral, ele não passou por fases, como acontece com muitos. João Cabral jamais renegou seus primeiros trabalhos, apenas gostaria de tê-los escrito com o conhecimento e a técnica já apurada da maturidade. Era, como antes comentado, um perfeccionista. O passado em João Cabral é referência para o presente planejar o futuro. Fica clara em sua obra a rejeição aos sentimentalismos, o permanente cuidado em não cair na armadilha de escrever versos melosos sobre o amor para entreter apaixonados. Seu poema é pedra lapidada que edifica reflexão sobre a realidade. Propõe transformações. Não ilude, mas também não tira a esperança.

João Cabral é o poeta brasileiro mais premiado no Brasil e no exterior, incluindo o Prêmio Luís de Camões, considerado o mais importante do universo lusófono. Além das muitas edições e reedições de seus 42 livros, no Brasil e em muitos idiomas por inúmeros países, está presente em mais de uma dezena de antologias e há cerca de 40 livros sobre sua vida e obra, um vasto trabalho de pesquisadores e críticos nacionais e estrangeiros.

O Teatro da Universidade Católica de São Paulo, o Tuca, produziu e apresentou, com música de Chico Buarque de Holanda, o auto *Morte e Vida Severina*. A montagem fez turnê de sucesso por diversas cidades brasileiras, depois indo para a Europa, onde, no Festival de Nancy, na França, João Cabral foi premiado como Melhor Autor Vivo. A turnê seguiu depois para a capital, Paris, e mais tarde foi a Lisboa, Coimbra e Porto, em Portugal. E o auto continua sendo montado por todo o mundo. O poema já ultrapassou cem edições em livro e foi transposto para história em quadrinhos, cinema e televisão, além do teatro.

João Cabral foi eleito para a Academia Pernambucana de Letras e para a Academia Brasileira de Letras. Nunca se esqueceu de suas raízes, que sempre fez questão de ressaltar com orgulho. Certa vez, disse ter muita facilidade para aprender idiomas, mas, ao falar qualquer um deles, o sotaque era pernambucano.

O poeta foi fascinado por História. As origens, o desenrolar dos fatos, as transformações empreendidas pelo tempo o atraíam. Tinha muitos planos de escrever sobre o passado. Exemplo disso é o *Auto do Frade*, que escreveu nos anos 1980 sobre Frei Caneca – injustiçado personagem de nossa história. Entretanto, o destino foi traiçoeiro com João Cabral de Melo Neto. O poeta desde menino sofreu de uma insuportável dor de cabeça, como comentei no início, até descobrir que estava acometido de uma doença degenerativa que lhe tiraria a visão.

Imaginem o que significa para alguém que lia por horas todos os dias, como prazer e exercício de vida, perder a visão. Somou-se à doença e à cegueira uma compreensível depressão, que foi consumindo sua qualidade de vida nos últimos anos daquele que seria o primeiro Prêmio Nobel do Brasil. Estava concorrendo com muitas chances, indicado por instituições culturais de vários países, quando morreu isolado de si mesmo, segurando a mão de sua amada Marly. O Nobel havia mudado suas regras, passando a ser entregue apenas aos vivos, tirando não apenas de João Cabral de Melo Neto, mas de todos nós, esse justo reconhecimento.

### **Considerações finais**

Foi-se o homem, ficou o poeta vivo em sua obra e, assim, eterno. Como prova disso, encerro esta palestra com um poema quase desconhecido daquele que fez da imagem uma arquitetada construção e da linguagem um ato de amor. Observem como o poeta relata a experiência do sonho, durante o sono, acontecendo dentro do poema:

#### **Homem falando no escuro**

Dentro da noite ao meu lado  
Grandes contemplações silenciosas;  
Dentro da noite, dentro do sonho  
Onde os espaços e o silêncio se confundem.

Um gesto corria do princípio  
Batendo asas que feriam de morte.  
Eu me sentia simultaneamente adormecer  
E despertar para as paisagens mais quotidianas.

Não era inconfessável que eu fizesse versos,  
Mas juntos nos libertávamos a cada novo poema.  
Apenas transcritos eles nunca foram meus,  
E de ti nada restava para as cidades estrepitosas.

Só os sonhos nos ocupam esta noite,  
Nós dois juntos despertamos o silêncio.  
Dizia-se que era preciso uma inundação,  
Mas nem mesmo assim uma estrela subiu.

Muito obrigado!

Espero em breve rever Portugal e sua gente que, há mais de meio século, seduz e encanta este seu fã incondicional.



BRISSOS-LINO, José. O menino que mudou o olhar de Severino de Jesus. In: **Revista Épicas**. Ano 5, Número Especial 4, Março 2021, p. 51-58. ISSN 2527-080X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021vNE4.5158>

## O MENINO QUE MUDOU O OLHAR DE SEVERINO DE JESUS THE CHILD THAT CHANGED THE VIEW OF SEVERINO DE JESUS

José Brissos-Lino<sup>17</sup>  
Universidade Lusófona, Lisboa (ULHT)

**RESUMO:** Neste artigo abordamos o movimento migratório dos retirantes do nordeste brasileiro do séc. XX, representado na forma poética por João Cabral de Melo Neto, o qual surge simbolizado na metáfora da viagem enquanto representação da vida humana. A peregrinação de Severino de Jesus decorre num ambiente de sombras, mantendo sempre como pano de fundo uma fortíssima cultura de morte, até ao momento em que a vida irrompe, de forma inesperada, mudando assim todo o cenário psicológico do retirante. É esse acontecimento súbito que o autor invoca indirectamente, neste auto de Natal, como paralelo com o irromper de Jesus Cristo na história humana, como uma luz no meio das trevas, capaz de desencadear uma atitude de esperança.

**Palavras-chave:** Cultura de morte, Esperança, Retirante. Morte e Vida Severina. João Cabral de Melo Neto.

**ABSTRACT:** In this article, we discuss the migratory movement of retreatants from northeastern Brazil in the 20th century, represented in poetic form by João Cabral de Melo Neto, which appears symbolized in the metaphor of travel as a representation of human life. Severino de Jesus' pilgrimage takes place in an atmosphere of darkness, with a very strong culture of death persisting as a backdrop until the moment when life breaks out, unexpectedly, thus changing the entire psychological scenario of the retiree. It is this sudden event that the author invokes indirectly, in this Christmas literary piece, as a parallel with the outbreak of Jesus Christ in human history, as a light in the midst of darkness, capable of triggering an attitude of hope.

**Keywords:** Culture of death. Hope. Retreat. Morte e Vida Severina. João Cabral de Melo Neto.

---

<sup>17</sup> Doutor em Psicologia (Universidade Autónoma de Lisboa, 2015). Director do Mestrado em Ciência das Religiões (ULHT). Director do Instituto de Cristianismo Contemporâneo e da revista de Teologia AD AETERNUM.  
[jose.lino@ulusofona.pt](mailto:jose.lino@ulusofona.pt)



## Introdução

Talvez a obra mais icónica de João Cabral de Melo Neto seja “Morte e vida Severina”, que terá sido encomendado como auto de Natal a fim de ser levado à cena num teatro do Rio de Janeiro em 1956, o que acabou por não acontecer. A obra ficcional conta a estória de Severino de Jesus, um retirante que foge à dureza da vida no sertão pernambucano para o litoral, em busca duma vida melhor.

No pano de fundo presente ao longo de todo o poema transparece a negrura da fome, da pobreza extrema, da miséria e sobretudo duma cultura de morte.

## Cultura de morte

O confronto com a finitude das gentes do sertão está invariavelmente presente logo desde o início da sua deslocação, através da imagem dum defunto transportado numa rede. Severino oferece-se para ajudar a transportar a rede com o corpo, já que o destino lhe fica em caminho, mas não deixa de querer saber como morreu o indivíduo:

E foi morrida essa morte,  
irmãos das almas,  
essa foi morte morrida  
ou foi matada? (1955, p. 5)

Associando a ideia da negrura da noite à dura realidade da morte, seguem viagem ainda de madrugada, como se sentissem algum pudor em franquear o espectáculo da morte à luz do dia:

— Partamos enquanto é noite  
irmãos das almas,  
que é o melhor lençol dos mortos  
noite fechada. (1955, p. 8)

Como numa espécie de reforço da dramaticidade do quadro, mais adiante Severino assiste ao enterro dum outro homem, trabalhador da roça, que nunca tivera um palmo de terra seu, mas em cujo chão passara a vida a trabalhar arduamente:

Viverás, e para sempre  
na terra que aqui aforas:  
e terás enfim tua roça. (1955, p. 22)

Esse chão te é bem conhecido  
(bebeu teu suor vendido). (1955, p. 23)

Mais tarde, o retirante ouve cantares ao longe, sem conseguir descodificar o seu sentido, mas lá chegado conclui que se trata, afinal, de um grupo de pessoas a cantar “excelências para um defunto” à maneira tradicional das gentes da terra:

Mas não vejo almas aqui,  
nem almas mortas nem vivas  
ouço somente à distância  
o que parece cantoria.  
Será novena de santo, será algum mês-de-Maria  
quem sabe até se uma festa  
ou uma dança não seria? (1955, p. 10-11)

Surge então o receio de se perder na viagem, talvez como metáfora do medo existencial, o medo de se perder nos rumos da vida. Severino de Jesus receia perder-se pois o rio Capibaribe, que tomou como guia seguro até ao Recife, desde o início da jornada, secara durante o Verão, tornando-se assim um simples fio de água até desaparecer, o qual é tão desprovido como os habitantes pois “é tão pobre que nem sempre / pode cumprir sua sina / e no verão também corta, / com pernas que não caminham” (1955, p. 10).

Pensei que seguindo o rio  
eu jamais me perderia:  
ele é o caminho mais certo,  
de todos o melhor guia.  
Mas como segui-lo agora  
que interrompeu a descida?” (1955, p. 10)

Sentindo-se Severino de Jesus já tão esgotado duma viagem física e emocional duríssima, pensa fazer então uma pausa e procurar trabalho, de modo a ficar por ali durante algum tempo a recuperar energias, de modo a prosseguir viagem posteriormente, dispondo já de mais forças para concluir a sua peregrinação:

Desde que estou retirando  
só a morte vejo ativa,  
só a morte deparei  
e às vezes até festiva  
só a morte tem encontrado  
quem pensava encontrar vida. (1955, p. 12)

É então que se dirige a uma mulher que está à janela e lhe pergunta por trabalho. Mas não só não há trabalho para ninguém, como a experiência de vida e as competências de Severino também não servem para nada naquela região, de tão miserável que esta se apresenta. Impressionado com as respostas da mulher Severino pergunta-lhe como consegue ela ganhar a vida? A resposta é inesperada e é-lhe dito que o único trabalho disponível é a “lavoura” da morte:

Vou explicar rapidamente,  
logo compreenderá:  
como aqui a morte é tanta,  
vivo de a morte ajudar. (1955, p.17)

sou de toda a região  
rezadora titular. (1955, p 18)

Como aqui a morte é tanta,  
só é possível trabalhar  
nessas profissões que fazem  
da morte ofício ou bazar. (1955, p. 18)

Severino prossegue viagem chegando à região da mata, momento que cria nele a esperança duma vida melhorada e um pouco mais digna, na tentativa de procurar alguma qualidade de vida que lhe permitisse não se tornar velho antes dos trinta anos, como era regra no sertão, mas começa a perceber que afinal a diferença não é muita:

Mas não senti diferença  
entre o Agreste e a Caatinga,  
e entre a Caatinga e aqui a Mata  
a diferença é a mais mínima. (1955, p. 26)

Chegando ao Recife Severino senta-se junto ao muro do cemitério para descansar e ouve, sem querer, a conversa entre dois coveiros, que falam da diferença dos funerais entre ricos e pobres; mas também da elevada mortalidade e sobre os que morrem sem ter sequer vivido:

Eu também, antigamente,  
fui do subúrbio dos indigentes, e uma coisa notei  
que jamais entenderei:  
essa gente do Sertão  
que desce para o litoral, sem razão,  
fica vivendo no meio da lama,  
comendo os siris que apanha  
pois bem: quando sua morte chega,  
temos que enterrá-los em terra seca. (1955, p. 33)

Pelo falar dos coveiros Severino descobre então que a sua viagem foi um erro, que apenas o levou a correr atrás da sua própria morte:

E esse povo de lá de riba  
de Pernambuco, da Paraíba,  
que vem buscar no Recife  
poder morrer de velhice,  
encontra só, aqui chegando  
cemitério esperando.  
Não é viagem o que fazem  
vindo por essas caatingas, vargens  
aí está o seu erro:  
vêm é seguindo seu próprio enterro. (1955, p. 33-34)

Severino de Jesus aproxima-se então dum cais do rio e reflecte sobre o que acabou de ouvir, reforçando a ideia de que no fundo nunca esperou que a vida no Recife não fosse de trabalho duro como toda a vida conhecera, mas apesar de tudo, encetara a viagem supondo poder suprir melhor as suas necessidades no Recife. Confrontado com o persistente mote da morte, que o havia acompanhado em toda a viagem e ali persistia, desiste de tudo e pensa em suicidar-se, atirando-se ao rio:

E chegando, aprendo que,  
nessa viagem que eu fazia,  
sem saber desde o Sertão,  
meu próprio enterro eu seguia.  
Só que devo ter chegado  
adiantado de uns dias  
o enterro espera na porta:  
o morto ainda está com vida” (p 35).

“A solução é apressar  
a morte a que se decida  
e pedir a este rio,  
que vem também lá de cima,  
que me faça aquele enterro  
que o coveiro descrevia. (1955, p. 35).

Severino de Jesus pergunta seguidamente a um morador de um dos mocambos (cabanas) na margem do rio se este terá água suficiente para um homem se afogar, pois,

para cobrir corpo de homem  
não é preciso muita água:  
basta que chega o abdome,  
basta que tenha fundura  
igual à de sua fome (1955, p. 37)

Mas o morador tenta dissuadi-lo do suicídio, sublinhando a juventude de Severino, encorajando-o a lutar contra a miséria e a procurar viver um dia de cada vez:

Severino, retirante,  
o meu amigo é bem moço  
sei que a miséria é mar largo,  
não é como qualquer poço:  
mas sei que para cruzá-la  
vale bem qualquer esforço. (1955, p. 37)

jamais me fiaram nada:  
a vida de cada dia  
cada dia hei de comprá-la. (1955, p. 38)

Apesar do encorajamento do carpina (carpinteiro), Severino parece manter uma firme intenção suicidária, de modo a saltar da vida para fora:

Seu José, mestre carpina,  
que diferença faria  
se em vez de continuar  
tomasse a melhor saída:  
a de saltar, numa noite,  
fora da ponte e da vida? (1995, p. 39)

### **O resplendor da vida**

Enquanto Severino de Jesus conversa sobre a sua intenção suicidária com o carpina José, que mora numa barraca junto ao rio, e este o tenta dissuadir, surge uma mulher que vem anunciar ao carpinteiro que acabou de ser pai. De repente muda o pano de fundo. A morte é tragada pela vida. Começam então a chegar pessoas que trazem presentes para o recém-nascido, numa invocação de Salvador nascido em Belém, ou não se chamasse Severino “de Jesus”. Trata-se de presentes modestos, de gente muito pobre, para uma família muito pobre, mas que são recebidos como os melhores do mundo. Entretanto os vizinhos falam da beleza daquela criança, antecipam as suas habilidades e capacidade criativa. Até uma das videntes ciganas que surgem em cena avança que a criança virá a ter um futuro mais risonho do que o pai, prevendo que haveria de vir a ser operário numa fábrica, apesar de tudo uma promoção social, e morar numa barraca melhor.

O renovar da esperança de Severino chega assim pela mão deste evento inesperado, o nascimento duma criança, que representa a surpresa, a alegria, a beleza, a novidade e tudo aquilo de que necessita na sua viagem existencial pela vida fora:

Belo porque tem do novo  
a surpresa e a alegria.  
Belo como a coisa nova  
na prateleira até então vazia.  
Como qualquer coisa nova  
inaugurando o seu dia.  
Ou como o caderno novo  
quando a gente o principia.  
E belo porque o novo  
todo o velho contagia.  
Belo porque corrompe  
com sangue novo a anemia.  
Infecciona a miséria  
com vida nova e sadia.  
Com oásis, o deserto,  
com ventos, a calmaria (1955, p. 49)

As palavras do carpinteiro não tinham conseguido dissuadir Severino da firme intenção de se suicidar, em razão da desilusão com a vida difícil que levava (“severina”), mas o nascimento daquela criança trouxera-lhe agora a esperança de que necessitava. Isto é, depois de um cenário persistente de morte “a vida, respondeu com sua presença viva”:

é difícil defender,  
só com palavras, a vida,  
ainda mais quando ela é  
esta que vê, severina  
mas se responder não pude  
à pergunta que fazia,  
ela, a vida, a respondeu  
com sua presença viva. (1955, p. 49)

E que melhor resposta do que esta se poderia encontrar para fazer face ao espectáculo da morte do que o “espectáculo da vida” a brotar “em nova vida explodida”?:

E não há melhor resposta  
que o espetáculo da vida:  
vê-la desfiar seu fio,  
que também se chama vida,  
ver a fábrica que ela mesma,  
teimosamente, se fabrica,  
vê-la brotar como há pouco  
em nova vida explodida  
mesmo quando é assim pequena  
a explosão, como a ocorrida  
como a de há pouco, franzina  
mesmo quando é a explosão  
de uma vida severina. (1955, p. 49-50)

## **Considerações Finais**

### **O menino de Severino e o Menino de Isaías**

O profeta Isaías tinha predito setecentos anos antes a vinda do Messias de Israel e Salvador do mundo: “Porque um menino nos nasceu, um filho se nos deu, e o principado está sobre os seus ombros, e se chamará o seu nome: Maravilhoso, Conselheiro, Deus Forte, Pai da Eternidade, Príncipe da Paz” (9:6).

Uma criança que nasce constitui sempre uma luz de esperança. Jesus foi esperança para Israel, mas também para o mundo (“a Galileia das nações”):

Mas a terra, que foi angustiada, não será entenebrecida; envileceu nos primeiros tempos, a terra de Zebulom, e a terra de Naftali; mas nos últimos tempos a enobreceu junto ao caminho do mar, além do Jordão, na Galileia das nações. O povo que andava em trevas, viu uma grande luz, e sobre os que habitavam na região da sombra da morte resplandeceu a luz. (Isaías 9:1,2).

Severino de Jesus só se libertou da cultura de morte e de trevas que o acompanhou durante toda a sua peregrinação, desde a Serra da Costela, através do súbito evento do nascimento duma criança. A cultura de morte fora então vencida pela cultura de vida. João Cabral de Melo Neto fez assim alinhar a história do Advento com a sua estória da peregrinação do retirante Severino. Assim como o Natal é a celebração da vida que vence a morte, da luz que afasta as trevas, também aquele filho do carpinteiro foi o menino que fez mudar o olhar de Severino de Jesus, afastá-lo das trevas da sua existência em nome duma luz de esperança.

Não parece ter sido por acaso que o recém-nascido invocado no poema é filho dum carpinteiro de nome José, tal como Jesus era filho do carpinteiro José, nem o facto de o retirante se chamar “de Jesus”. No fundo, a estória de João Cabral de Melo Neto (nascido no Recife, em 1920) parece ser a sua forma muito própria de ver o Natal, contextualizado ao seu povo e cultura. Segundo os críticos, João Cabral de Melo Neto reparte com Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira o título de maior poeta brasileiro pós-1940.

De algum modo no seu poema “Tecendo a manhã” João Cabral fala da necessidade da interacção como acção realizadora da pessoa humana: “Um galo sozinho não tece uma manhã: / ele precisará sempre de outros galos”. Afinal, foi quando cantou o galo duma criança recém-nascida que Severino sacudiu a cultura de morte que o acompanhava há muito, abandonou a “região da sombra da morte” de que falava o profeta Isaías e sentiu que, apesar de tudo, a vida valeria a pena ser vivida.

### **Referências bibliográficas**

GRAZIOSI, Michela. **Análise do discurso, textual e lexical “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto**, s/d. Disponível em:

file:///C:/Users/Brissos/Downloads/Morte\_e\_vida\_severina\_Joao\_Cabral\_de\_Mel.pdf. Acesso em: 13 Jun. 2020, 10:14h.

LEITE, Carlos Willian. Os 10 melhores poemas de João Cabral de Melo Neto. **Revista Bula**. <https://www.revistabula.com/449-os-10-melhores-poemas-de-joao-cabral-de-melo-neto/> (acedido em 29/12/20).

NETO, João Cabral de Melo. **Morte e Vida Severina**, ed. TUCA, 1955.

NETO, João Cabral de Melo. **Obra Completa**, Rio: ed. Nova Aguilar, 1999.

SAKAMOTO, Leonardo. Viagem às terras que inspiraram a obra “Morte e Vida Severina”. **Estudos avançados**, v.16 n.44 São Paulo, jan./abr. 2002. Disponível em:

<https://doi.org/10.1590/S0103-40142002000100017>. Acesso em: 12 Jun. 2020, 21:05h.





RITA, Annabela. Eros nas Letras e na pedra. In: *Revista Épicas*. Ano 5, Número Especial 4, Março 2021, p. 59-75. ISSN 2527-080X. DOI:

## EROS NAS LETRAS E NA PEDRA EROS ON LETTERS AND ON STONE

Annabela Rita  
UL-FL-CLEPUL

**RESUMO:** Considerando os mitos de amor e morte figuras de uma resposta existencial em que cada comunidade se define, se reconhece e codifica a sua existência (legal ou eticamente), este trabalho evocará cinco histórias peninsulares que as Artes e as Letras longamente elaboram e que vão caracterizando a Europa na sua transformação desde a Idade Média até à atualidade.

**Palavras-chave:** Amor. Morte. Mito. História. Europa.

**ABSTRACT:** Considering the myths of love and death as figures of an existential response in which each community defines itself, recognizes and codifies its existence (legally or ethically), this work will evoke five peninsular stories that Arts and Letters have long elaborated and that characterize Europe in its transformation from the Middle Ages to the present.

**Keywords:** Love. Death. Myth. History. Europe.

### Introdução

As comunidades começam a conhecer-se, a formar-se, a organizar-se e a definir-se através dos mitos, narrativas que justificam, explicam e tornam compreensível o que as comunidades encaram interrogativamente e que influem na sua ordem, na sua lógica de funcionamento, sugerindo-lhes códigos éticos e legais. Enigmas, acontecimentos, personalidades.

Édipo diante da Esfinge configura esse questionamento existencial: o enigma deriva de um corpo de natureza indefinida, híbrido, compósito, inclassificável. Misto de réptil, leão, ave, homem... o que é? O que diz? Curiosamente, a sua questão descreve a natureza humana de quem o encara e interpela: Édipo, também ele híbrido de 2 genealogias reais e suas circunstâncias, entre o destino e o desejo de o contrariar. Em suma, Édipo

projecta em deformado reflexo de si a reflexão sobre si enquanto *homem* e a Esfinge surge como hologramática instância de auto-reflexividade... Eros e Psique, por seu turno, encenam o auto-reconhecimento no que se acredita ser *o outro*. A cultura é o conjunto metamórfico dos pares pergunta/resposta em auto-reconhecimento: cada comunidade define a seu modo a natureza humana, as leis da vida e do Universo.

Ora, a Europa passa da interrogação sem lugar nem essa hologramática instância (*O Pensador*, que, disposto em círculo concêntrico, desde a Antiguidade chega a Rodin e continua em sucessivas reelaborações) para um infinito fusionado com o mar onde se pressente o lugar e a instância dessa questão ontológica a que a cultura, conjunturalmente, em cada aqui e agora, vai respondendo. *Além-mar*, a quimérica Esfinge configura, em alongado e hierático descanso, a sua versão invertida numa dialéctica em que a Europa se vai conhecendo. Princesa fenícia raptada e violada, Rainha entronada, Imperatriz de oceânica odisseia... Zeus vai-se distanciando da boca de cena e a Europa vai-se afirmando e reconfigurando, observada por um Anjo da História, consciência colectiva, que Albrecht Dürer representa na sua gravura *Melancholia I (1514)*.

Nas alegorias que a representam, a Europa contracena com o masculino fluvial (Reno, Danúbio), como as suas congéneres<sup>18</sup>, insinuando a via antropomórfica na definição identitária e a relação amorosa subsequente à que Zeus com ela teve. Épica, lírica e tragédia mesclam-se nessas narrativas de outroragoras onde as comunidades se revêem, se reconhecem e se consciencializam. Aí se exerce, segundo Rougemont, “o caráter mais profundo do mito”, “o poder que exerce sobre nós”<sup>19</sup>.

Perscrutando uma hipotética *Etimologia das Paixões*, Denis de Rougemont assinala desde sempre o mito do adultério em contraluz com o amor & morte, mito que “vemos transparecer em filigrana” nas nossas efabulações, “um tipo primitivo de nossos mais complexos tormentos”<sup>20</sup>: *O Romance de Tristão e Isolda*.

E as diferentes culturas europeias tenderão a reflectir, de algum modo, esses mitos originais onde a vivência, em geral, e a do amor, em particular, não é simples, nem linear, nem pacífica, onde a transgressão se vislumbra e a meditação e a melancolia dominam esfíngicos olhares... fazendo-o, afeiçoam-nos à sua própria configuração nacional identitária e elevam-nos a constelações do imaginário colectivo.

Das contingências existenciais desses amores-paixões (não importará aqui distinguir os conceitos nem a natureza dos casos), dissolvidas no tempo, sobreviverão as poses em que a História os fixou na memória comunitária: casos de afecto infinito projectando-se além-morte, às vezes, realizando-se mais plenamente, livre de condicionantes terrenas, nesse intangível.

A ficção, narcisicamente enamorada de si, concebeu-os, colhendo-lhes a emoção na lírica e, por vezes, caldeando-a em trágica encenação e dotando-a de simbólica nacional identitária: a Joanhina garrettiana desperta do seu leito de verdura para o amor sonhado, antecipado, surpreendida pelo guerreiro e estrangeirado

---

<sup>18</sup> Cf. cartografia e representações pictóricas das Alegorias dos Continentes.

<sup>19</sup> Denis de Rougemont. *O Amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1988.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

primo, leviano nos amores, e viverá até ao desvairamento essa tempestade afectiva, encenando a destruição do Portugal que representa(m) *na balança de uma Europa* (1830) em acelerada mudança. Os seus rouxinóis entoam o canto de anúncio do ciclo de amor e morte, aviso autoral sobre o drama da nação, e a janela esvazia-se, tornando-se moldura de retrato(s) a fazer...

O drama da vida e morte do original e da imagem gera-se no luto dos desaparecidos, recusando a frieza da História e buscando a humana emoção nos interstícios desta e no sombreado que a acompanha. Vibra de ficção afectuosa, explorando a psicologia, adensando factos, subtilizando sentimentos, complexificando situações, dotando de “carne” os “esqueletos” de histórias (para usar uma expressão camiliana<sup>21</sup>). Espécie de trepadeira que, enroscando-se nas varetas dos factos, floresce, metamorfoseando irremediavelmente retrato e memória do original.

Plínio, o Velho, conta<sup>22</sup> que Cora, filha do oleiro Butades de Sicião, esboçou numa parede o contorno da sombra projetada pelo rosto do seu amado que partia para longe, procurando, desse modo, manter a sua presença-memória. *Opus affettuoso*, mas ainda e só domínio da *silhueta*<sup>23</sup>.

Depois, preenchido por Butades<sup>24</sup> o contorno com barro, teria sido este o modelo conservado durante séculos no Santuário das Ninfas, em Corinto, até à destruição da cidade por Lúcio Múmio (séc. II a.C.). A *silhueta* volumetizou-se, *corporificou-se*, mas ainda permanece imóvel, petrificada em *pose* de um instantâneo desvitalizado.

Pairando e embecendo a História e a sua matéria, o Anjo da História (Walter Benjamin, 1992) é melancolicamente representado por Albrecht Dürer (*Melancholia I*, 1514), sombreado pelos companheiros da série (*O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*, 1513, e *São Jerónimo no Seu Gabinete*, 1514), e reconhecido por Benjamin no *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee<sup>25</sup>, marcado pela consciência da tragédia da existência humana.

Fascinado, positiva ou negativamente, pela matéria que ficcionaliza, o discurso da ficção histórica vibrará do luto do real, da aspiração à hipótese que ele favorece sem confirmar e da consciência da sua própria dimensão de delírio racionalizado. Luto, desejo e consciência confundidos na letra fascinada e transfiguradora.

---

<sup>21</sup> Cf. Camilo Castelo Branco. *Vinte Horas de Liteira*, Lisboa, INCM, 2019.

<sup>22</sup> Plínio, o Velho. *História Natural* (capítulo 12 do livro XXXV). Cit. em <http://lindgaard.blogspot.com/2015/02/o-motivo-da-sombra-como-origem-do.html>.

<sup>23</sup> Cf. <http://lindgaard.blogspot.com/2015/02/o-motivo-da-sombra-como-origem-do.html>.

<sup>24</sup> Cf., em tradução inglesa de Plínio, o Velho. *The Natural History*. John Bostock, M.D., F.R.S. H.T. Riley, Esq., B.A. London. Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet Street, 1855 [<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D35%3Achapter%3D43>].

<sup>25</sup> Walter Benjamin. “Teses sobre a Filosofia da História”, IX (1940). In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Relógio d’Água, 1992, p. 162.

## Da tumulária

A tumulária será o *lugar de memória*, por excelência, onde se fixa, para a posteridade, a *pose* oficial, o *discurso dos homens sobre a história que ali se conclui* (cheia de enigmas e de interrogações sem resposta). É aí, nessa conclusividade trágica, que se inicia a ficção conducente à lenda e/ou ao mito (não me importa aqui distingui-los). A morte é tão-só o momento de trespassse que o túmulo evoca e faz questionar de modo progressivamente abrangente a vida dos mortos, a colectiva e os (des)caminhos da História.

Por isso, partirei dela para as histórias em que nos revemos: partindo de uma peninsularidade europeia medieval (itálica e ibérica), tumularia, para a mais ocidental finisterra contemporânea, cenários de casos de amor & morte na reconfiguração das identidades comunitárias e estéticas. Bordejando a Europa, refractando-lhe os mitos identitários de amor & morte, onde Eros e Psique se projectam, reconhecendo-se cada um deles, no encontro, como o *outro de si próprios*...

Começarei, pois, com os medievos ibéricos e itálico:

- 1099, Espanha: Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid (1099), e a esposa Jimena Díaz [Burgos]
- 1217, Espanha: Juan e Isabel de Teruel, em Teruel;
- 1303, Itália: Romeu e Julieta, em Verona;
- 1355, Portugal: Pedro e Inês, em Coimbra.

E passarei, por fim, à modernidade europeia, ao

- “Último Grande Amor Português”, tragicamente morto em 1980, em Camarate: o par Francisco Sá Carneiro e Snu Abecassis (4/12/1980).

Cinco casos, como uma estrela do pentagrama vitruviano, entretecendo a humanidade e a arte. E terminando com renovada homenagem a Miguel Real, autor celebrado este mês pelos 40 anos do seu primeiro prémio literário.

Eros, Thanatos & Psique  
Conta a lenda que dormia  
Uma Princesa encantada  
A quem só despertaria  
Um Infante, que viria  
De além do muro da estrada  
...  
Fernando Pessoa

No pentagrama amoroso, eis que o centro é iluminado nas suas invariantes canónicas: casos de último ou único amor & morte varrido pela vida, onde deixam a sua marca, cujos protagonistas surgem sacralizados pela história, cultuados pela e na tumulária e projectados no tempo por homenageantes *in memoriam* artísticos. É toda uma “linhagem estética” (T. S. Eliot) que os fraterniza e que se verterá na sua fantasmização literária, replicações, alteridades reflexivas de inequívocas semelhanças, constituindo um *sui generis labirinto da saudade* (Eduardo Lourenço) de que dificilmente saímos.

No entanto, a observação do que os rodeia, do sombreado que os inscreve, insinua a suspeita de que a perfeição *figée* talvez não seja mais do que a elaboração de uma comunidade que nela *se quer (re)ver assim* na “definição da consciência ocidental”, expurgando essa *silhueta* de perfeitos contornos da densidade palpitante da sua imperfeita *humanidade*. Matérias ou esferas que Denis de Rougemont distingue no seu *O Amor e o Ocidente* (1938), dando-nos “a chave d[*o seu*] trabalho” na “Advertência”: a lenda ou mito e a atitude humana, “diametralmente oposta”<sup>26</sup>, até transgressora, assim como a função de evocação da anterioridade e a projecção no futuro potencial.

Narciso ao espelho das artes, Eros diante de Thanatos e de Psique, Édipo diante do seu *eu-outro* esfíngico...

...  
Ele tinha que, tentado,  
Vencer o mal e o bem,  
Antes que, já libertado,  
Deixasse o caminho errado  
Por o que à Princesa vem.  
A Princesa Adormecida,  
Se espera, dormindo espera.  
Sonha em morte a sua vida,  
E orna-lhe a fronte esquecida,  
Verde, uma grinalda de hera.

...  
Fernando Pessoa

### Espanha: 1099: Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid, & Jimena Díaz [Burgos]

Em tempo de guerra, com lutas pelo poder e Reconquista, de Cruzadas e de Cavalaria...

Unidos na vida, na morte e no túmulo. El Cid, o “Campeador”, modelo de Cavalaria medieval, guerreiro, herói e paladino, homem de palavra, apaixonado à primeira vista por uma linda aristocrata... reza a lenda que venceu a última batalha a cavalo, quiçá já morto. Quase santificado, cultuado. Teria sido a viúva a sepultá-lo, juntando-se-lhe poucos anos depois. Seguem-se o culto e a memória colectivos.

Porém...

A História consagra diversos episódios que relativizam e desmitificam o caso e as figuras, insinuando a transgressão comportamental:

- El Cid era implacável e capaz de atrocidades (mandou torturar, e depois queimar vivo, o governador da cidade, Ben Yehhaf, implicado na morte de Al-Cádir), apontam-lhe algumas traições ao rei (com desterros consequentes) e alianças com o rei mouro da taifa de Valência, Al-Cádir, assim como a capacidade de mentir e enganar (caso do tesouro de El Cid cujo cofre se exhibe na Catedral de Burgos), e a sua morte ocorreu na cama, doente.
- O amor do par é denunciado por testemunho contemporâneo como justificado pelo interesse dele pelo património de Ximena, feia e bem mais velha, numa aliança de conveniência também para o pai.

---

<sup>26</sup> Rougemont, *op. cit.*

- Quanto ao túmulo e ao culto, a verdade é que, pese embora o fascínio pela sua personalidade, os seus restos mortais sofreram vasta itinerância, saque e a diáspora mundial, como se poderá constatar por esta breve cronologia:

1099: Catedral de Valência

1102: Mosteiro de Cardeña [trasladação por Ximena]

1272: Afonso X quis homenagear El Cid com um sepulcro de pedra no centro da igreja e ao lado de Ximena em uma caixa de madeira policromada

1447: o abade Pedro del Burgo demoliu a igreja românica para construir uma de estilo gótico e retirou todos os túmulos, inclusive o Cid, que estava diante da sacristia, assentado sobre quatro leões de pedra

1541: a sepultura mudou-se para o lado direito do altar, enquanto Ximena foi colocada no Senado; Carlos I fê-la regressar ao centro da igreja

1736, Filipe V: construção de uma capela lateral de barroca – a Capela dos Reis, consagrada a San Sisebuto –, no meio da qual eles colocaram os túmulos de El Cid e Ximena (com 26 restos de parentes e conhecidos do Cid). É o sepulcro atual que pode ser visto em San Pedro de Cardeña

Até 1808 (invasões francesas): profanação e saque

1811: abertura e outro saque »» Alemanha, o príncipe de Hohenzollern tinha em seu castelo de Sigmaringen restos de esqueletos de Cid e Ximena, que devolveu a Afonso XII

1813: 2 membros da Comissão do Corpo Legislativo francês levaram ossos, incluindo os 2 crânios

1809 e 1842: entre Burgos e Cardena, deslocam-se ossos do par

1826, 1842, 1883, 1934, 1962, 1968, 2006: são recebidos ossos (alguns, aparentemente repetidos) | desde 1970: fragmentos de ossos num relicário no museu de Bertrand de Châteauroux

1809: Mausoléu do Paseo del Espolón

1826: Casa Consistorial de Burgos

1842-1921: restos exumados são mantidos no Ayuntamiento de Burgos

1921: trasladação para a catedral de Burgos

### 1217: Juan & Isabel de Teruel, em Teruel

Eis a história:

Em Teruel, no início do século XIII, **Juan (ou Diego) de Marcilla** e **Isabel de Segura** cresceram próximos e apaixonaram-se. O pai de Isabel opôs-se: ele era nobre, mas não primogénito, não teria bens. Ficou acordado que ele iria buscar fortuna e teria a mão da Isabel se regressasse no prazo de 5 anos.

Diego de Marcilla partiu para as Cruzadas em busca de riqueza.

Entretanto, o pai de Isabel, fazendo-a crer na morte de Diego, fê-la aceitar como pretendente o irmão do Senhor de Albarracín, Don Pedro de Azagra. Este, reforçando essa mentira, convenceu-a a casar no dia seguinte ao prazo de 5 anos (em 1217). Era o dia em que Diego estava a regressar...

Chocado com a notícia, Diego conseguiu ver Isabel e implorou-lhe um beijo como prova do amor entre eles, mas ela recusou-lho por dever e respeito ao marido. Como se tivesse sido atingido por um raio, caiu no chão. O seu funeral realizou-se no dia seguinte. Isabel, desolada, quis dar-lhe o beijo que antes negara. No mesmo instante em que seus lábios se juntaram, ela caiu morta sobre o cadáver.

Foram enterrados juntos pela família e pelo juiz.

Jazem no célebre jazigo esculpido por Juan de Ávalos (1956), que homenageia, na igreja de San Pedro de Teruel, os amores trágicos de Juan (Juan de Marsilla) e Isabel (de Segura), de mãos dadas para sempre, com restos encontrados em 1555. Evocados por Tirso de Molina e muitos outros, estruturaram o turismo local e com festival.

Antes de mais, ponderemos esta breve cronologia:

antes de 1250: corria a lenda dos factos, mas com o nome de **Juan** (em vez de **Diego**) Martínez de Marzilla e sem o de Isabel

séc. XV: “*el papel escrito de letra antigua* formaría parte de una miscelánea dedicada a exaltar, como se ha visto, los orígenes legendarios de Teruel”

1555: encontram-se os corpos mumificados de Isabel e Diego na capela de S. Cosme e S. Damião, na igreja de San Pedro (Teruel). Ao lado, um documento contava a história

1555-1578: as múmias permaneceram expostas

1619-1675: desenterraram-se novamente e mantiveram-se em exposição na igreja

1708: primeiras gravuras representando-os num armário que foi colocado no claustro da igreja de San Pedro

1867: Exposição Universal de Paris

1889: exposição das múmias

1936-1939, durante a Guerra Civil: foram escondidos numa cave do Convento dos Carmelitas Descalços de Teruel

23/2/1938: redescobrem as múmias, que tinham sido escondidas numa caverna para as protegerem da batalha de Teruel durante a Guerra Civil.

1955: Juan de Avalos faz um mausoléu para os amantes

1996 ss.: celebram-se em Teruel as festas das Bodas de Isabel de Segura

A exposição das múmias é de uma sensibilidade patológica e macabra, o que já surpreende pela dessacralização do que, alegadamente, se cultua.

Avancemos, no entanto, para o questionamento sobre a verdade do caso assim desenhado:

- o historiador Fernando López Rajadel assegura que a história dos Amantes de Teruel é parte de um códice muito mutilado que conserva a Biblioteca da Catalunha, o manuscrito 353, que a família Marcilla mandou escrever nos finais do séc. XV para destacar a sua linhagem. Tratar-se-ia, pois, de uma narrativa ficcional e não de narração histórica;
- os testes de carbono 14 (2004) revelaram que os restos guardados nos túmulos de Ávalos são de um homem e de uma mulher do início do séc. XIV;
- tudo não passaria, pois, de uma montagem legitimadora da família de Juan Pérez Arnal (o juiz), ao tomar posse da propriedade da família Marcilla, que ficou sem descendência e legou os bens a uma instituição.
- Bastaria assinalar alguns indicadores do itinerário literário do caso para pressentirmos a linhagem estética que o informa e o explora em fascínio:
- Giovanni Boccaccio. *Decamerón* (1353), jornada IV – conto VIII (“Girolamo y Salvestra”)
- Tirso de Molina. *Los Amantes de Teruel* (1635), con los trucos aprendidos de Lope: Diego no marcha a batallas tan remotas como la de las Navas de Tolosa (Jaén, 1212) sino a la de La Goleta (Túnez, 1535)
- Lope de Vega. *Los Amantes de Teruel* (1581)
- Juan Yagüe de Salas (notário de Teruel). *Los Amantes de Teruel: Epopeya Tragica: Con la Restauracion de España por la parte de Sobrarde y Conquista del Reyno de Valencia* (1616)
- Juan Pérez de Montalbán. *Comedia Famosa de los Amantes de Teruel in “Comedias”* – tomo I (1635)
- Juan Eugenio Hartzenbusch (Madrid, 1806-1880). *Los Amantes de Teruel* (1837)
- Federico Muelas. *Poema de los Amantes Desvanecidos* (s.d.)<sup>27</sup>
- Manuel Fernández y González. *Los Amantes de Teruel. Tradición de la Edad Media* (1860)
- Avelino Aguirre. *Gli Amanti di Teruel* (1873)

<sup>27</sup> Cf. <https://www.todocoleccion.net/manuscritos-antiguos/lote-31-documentos-manuscritos-poemas-articulos-dibujos-otros-escritos-federico-muelas~x84464084>.



## **Itália, 1303: Romeu & Julieta, em Verona**

Dispensamo-me de sintetizar a história que Shakespeare nos ofereceu no drama com os nomes do par. E bastaria observar a sua recepção e ir a Verona para avaliar do poder de fascinação da mesma.

Em Verona, entre a casa de Julieta (Capuleto) e a de Romeu (Montecchio), hesitantes entre verdade e ficção desde 1303, tece-se a história de referências, rituais e sinais conduzindo da varanda inventada ao alegado túmulo, nos subterrâneos de antigo convento<sup>28</sup>, quiçá de Julieta, talvez com Romeu, local de juras amorosas e de celebrações matrimoniais, aspirando à felicidade desejada pelo par quando, supostamente, Frei Lourenço os casou na igreja de San Francesco al Corso.

Assinalemos, no entanto, um itinerário reduzido, mas vertiginoso, das metamorfoses do motivo, sem nelas nos determos:

- *Contos Efésios* (meados do séc. III), de Xenofonte de Efésios: muitos elementos semelhantes
- *Metamorfoses* (séc. VIII), de Ovídio, livro IV: a história de *Píramo e Tisbe*
- *Mariotto e Gianozza* por Masuccio Salernitano, no conto 33 de seu *Il Novellino* (1476)
- Luigi da Porto adaptou essa história como *Giulietta e Romeo* e a incluiu em sua *Historia novellamente Ritrovata di Due Nobili Amanti* (1530): personagens, nomes das famílias e local (Verona)
- uma das 214 *Novelas* (1510-1560), de Matteo Bandello, com temas de textos antigos, anedotas, farsas medievais, temas religiosos, etc.
- trad. de Bandello por Pierre Boaistuau no vol. I de *Histoires Tragiques* (1559)
- conto “A trágica história de Romeu e Julieta” (1562), de Arthur Brooke; trad. de Boaistuau
- »» 1567: William Painter, *Palácio do Prazer*, rol de contos com 1 versão em prosa de *Romeu e Julieta* (“*The goodly History of the true and constant love of Rhomeo and Julietta*”)
- *Romeu e Julieta* (1597), de Shakespeare
- *As Duas Furiosas Mulheres de Abingdon* (1598), de Henry Porter
- *Blurt, Master Constable* (1607), de Thomas Dekker
- comédia de Lope de Vega *Castelvines y Monteses* (1606-1612)
- *Amor de Perdição* (1862, novela), de Camilo Castelo Branco
- *A Loja das Duas Esquinas* (2009, romance), de Fernando Campos

Reconhecemos a sucessiva reconfiguração do par através dos tempos, dos géneros e dos registos...

## **Portugal: 1355: Pedro & Inês, em Coimbra | 1980: Francisco Sá Carneiro & Snu Abecassis, em Camarate**

Pessoa reconfigurará as equações europeias na finisterra nacional. Mensagem (1934) reencena o mito e a revisitação do angélico tornada mediúnica: a Europa, venusianamente jazente e com o rosto português, fita o além de si (futuro, infinito). O Pensador-Profeta revisita a história europeia-nacional e verte-se, por fim, em novo Imperador, anunciando e instituindo a Hora que a si e através de si se revela.

---

<sup>28</sup> Complexo formado por uma igreja de 1230 e um convento, onde foi encontrado um sarcófago antigo que a lenda afirma ser de Julieta. Hoje, está lá alojado o Museu de Afrescos Cavalcaselle.

Na história nacional, destacam-se maravilhas e prodígios<sup>29</sup>, heróis (re)fundadores e pares amorosos, tragédias e epopeias... tudo contribui para a definição de uma identidade metamórfica, no espaço e no tempo, no entendimento da existência dos homens, “na balança da Europa” (Almeida Garrett).

No que ao amor & morte toca, dois pares se destacam no Portugal medievo: D. Dinis e S.<sup>ta</sup> Isabel de Aragão, por um lado, e D. Pedro e Inês de Castro, por outro. O primeiro reina, conciliando quanto possível profano e sagrado, lírica e oração, divergência que a separação tumular sinalizará; o segundo não reina, por morte violenta de Inês num trágico episódio que a história vai narrando contra a vontade e a versão do Príncipe sobrevivente<sup>30</sup>. Pelo meio, fica o arco estético que vai da *Menina e Moça* (1554) à beira-mágoa do tempo, chorando o rouxinol em queda, à sua homóloga garrettiana Joaninha (*Viagens na Minha Terra*, 1846), de verdes olhos e desvairado amor, perdida na loucura do tempo até que Junqueiro a reequaciona nesse Doido de uma *Pátria* (1896) alienada que epifânico auto-reconhecimento crucifica em cena que sinaliza a 3.<sup>a</sup> Idade, do Espírito Santo, arturiana, sebástica...

Na vida, como nas Artes, os pares amorosos em que a comunidade se revê começam com uma versão popular do bíblico *Cântico dos Cânticos*:

Se essa rua  
Se essa rua fosse minha  
Eu mandava  
Eu mandava ladrilhar  
Com pedrinhas  
Com pedrinhas de brilhante  
Só pra ver  
Só pra ver meu bem passar...<sup>31</sup>

E terminam com o reconhecimento da fatalidade que se abate sobre eles, d’“O que tinha de ser”, segundo Vinicius de Moraes ritmado por Tom Jobim, na voz de Maria Bethânia: “Porque foste na vida/ A última esperança/ /.../ Porque foste em minh’alma/ Como um amanhecer/ Porque foste o que tinha de ser”.<sup>32</sup>

### 1355: Pedro & Inês, em Coimbra

Este rei não quiz casar: depois da morte de Dona Ignez, em sendo infante, nem depois que reinou, lhe prove receber mulher.

Por que semelhante amor, qual elRei Dom Pedro ouve a Dona Enes, raramente he achado em alguma pessoa, porem disserom os antiigos que nenhum he tam verdadeiramente achado, como aquel cuja morte nom tira da memoria o grande espaço do tempo. E se algum disser que muitos foram ja que tanto e mais que el amarom, assi como Adriana e Dido, e outras que nom nomeamos, segumdo se lee

<sup>29</sup> Como destacam muitos títulos, incluindo na contemporaneidade (Joaquim Fernandes. *História Prodígiosa de Portugal: Mitos e Maravilhas*, 2012).

<sup>30</sup> Sobre este assunto, remeto para o que digo em: *Última Vontade Incumprida*, Lisboa, CLEPUL/Calaméo/ISSUU, Fev./2018 [<http://pt.calameo.com/read/001827977d48321ccf7ef> e [https://issuu.com/clepul/docs/ultima\\_vontade\\_incumprida](https://issuu.com/clepul/docs/ultima_vontade_incumprida)].

<sup>31</sup> <https://www.ouvirmusica.com.br/cantigas-populares/134098/>. [<https://www.youtube.com/watch?v=vOWGzXshhGM>: 0:27m]

<sup>32</sup> Cf. <https://www.letras.mus.br/vinicius-de-moraes/86784/>; [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=77&v=Z9AGU4RPOk4](https://www.youtube.com/watch?time_continue=77&v=Z9AGU4RPOk4).

em suas epistolas, respondesse que nom fallamos em amores compostos, os quaaes alguuns autores abastados de eloquemcia, e floreqentes em bem ditar, hordenarom segumdo lhes prougue, dizemdo em nome de taaes pessoas, razooes que numca nenhuuma dellas cuidou; mas fallamos daquelles amores que se contam e leem nas estorias, que seu fumdamento teem sobre verdade. Este verdadeiro amor ouve elRei Dom Pedro a Dona Enes como se della namorou, seemdo casado e aimda lffamte, de guisa que pero dela no começo perdesse vista e falla...

Assim refere o caso Fernão Lopes na sua crónica *Do Reinado d'el-Rei D. Pedro, Oitavo Rei de Portugal, e das Condições Que Ele Havia*.

Sobre o complexo e intrincado processo o mais famoso episódio nacional de paixão e morte que a lírica reelaborará diversamente, o de Pedro (1320-1367) e Inês (1320/1325-1355), remeto para estudo que fiz em *ebook* publicado este ano com vasto apêndice documental: *Última Vontade Incumprida* (2018)<sup>33</sup>. A pesquisa deixou-me convicta de que a verdade histórica está dissimulada pela versão oficial e de que o jazigo do par a exhibe ao mundo e à comunidade nacional, impondo a factualidade do casamento do par.

A análise dos túmulos de Pedro e Inês revela uma complexa elaboração da história do par pelo cônjuge sobrevivente, Pedro, para memória futura: uma leitura trágica da vida sujeita a inexorável destino protagonizado por forças humanas malignas, mas a confiança na justiça e numa realização depois da morte, num despertar festivo, celebratório, de ambos aquando do Juízo Final (?) e no castigo dos responsáveis. A rosácea da cabeceira de D. Pedro compõe escultórica hermenêutica do caso amoroso na roda da vida (amor em 12 edículas, 6 de crescente felicidade e 6 de trágica sequência), centrada e explicada pela roda da fortuna (em 6 edículas com a mesma dupla ciclicidade) interna, tudo conduzindo à mensagem e afirmação de amor infinito, de encontro além morte, de espera afectuosa. Eis a (auto)representação para os contemporâneos e os vindouros que D. Pedro impõe no transepto do templo de Alcobaça, lugar axial, de quem “Amava muito de fazer justiça com direito”<sup>34</sup>

No entanto, até a verdade dissimula outra nas dobras do retrato modelar e modelizante.

Por exemplo, a bissexualidade de D. Pedro contraria a ideia de dedicação amorosa *exclusiva* a Inês, antes, durante e depois, sempre. Mais uma vez, é Fernão Lopes que denuncia esse aspecto na *Chronica de el-Rei D. Pedro I*, capítulo VIII, ao contar “Como el-rei mandou capar um seu escudeiro, porque dormiu com uma mulher casada”:

E como quer que o el-rei muito amasse o escudeiro [Afonso Madeira], mais que se deve aqui de dizer /.../, mandou-o tomar dentro em sua camara, e mandou-lhe cortar aquelles membros que os homens em mór preço tem: de guisa que não ficou carne até aos ossos, que tudo não fosse corto.

Outros dois exemplos, dentre muitos anotados por Fernão Lopes, roçam a patologia pelo excesso de violência de D. Pedro:

- o facto de ele, no seu exercício da justiça, ter serrado um padre ao meio por este ter violado uma mulher;
- a morte dos assassinos de Inês de Castro com requintes de sadismo anos depois dos factos:

<sup>33</sup> Annabela Rita. *Última Vontade Incumprida* (2018). Lisboa, CLEPUL/Calaméo/ISSUU, Fev./2018 [<http://pt.calameo.com/read/001827977d48321ccf7ef> e [https://issuu.com/clepul/docs/ultima\\_vontade\\_incumprida](https://issuu.com/clepul/docs/ultima_vontade_incumprida)].

<sup>34</sup> Cf. Fernão Lopes, na abertura da *Chronica de el-rei D. Pedro I* (<http://www.gutenberg.org/cache/epub/16633/pg16633-images.html>).

A Portugal foram trazidos Alvaro Gonçalves e Pero Coelho, e chegaram a Santarem, onde el-rei era. /.../ E el-rei, dizendo que lhe trouxessem cebola, vinagre, e azeite para o coelho, enfadou-se d’elles, e mandou-os matar.

A maneira de sua morte, sendo dita pelo miudo, seria mui estranha e crua de contar, cá mandou tirar o coração pelos peitos a Pero Coelho, e a Alvaro Gonçalves pelas espadas. E quaes palavras houve e aquelle que lh’o tirava, que tal officio havia pouco em costume, seria bem dorida cousa de ouvir. Emfim, mandou-os queimar. E tudo feito ante os paços onde elle pousava, de guisa que comendo olhava quanto mandava fazer.<sup>35</sup>

Rezam algumas vozes que Inês teria sido peão de uma conspiração política dos irmãos para a conquista do poder régio em Espanha, insinuando sobre ela a suspeita de que também disso talvez tivesse conhecimento...

Alexandre Herculano considera-o “um doido com intervalos lúcidos de justiça e economia”<sup>36</sup>. Alguns afirmam a epilepsia<sup>37</sup>. E assim por diante...

Enfim, nas margens, dissimulam-se sombras e suspeitas...

Remeto para o trabalho que dediquei ao episódio e à polémica que o rodeia<sup>38</sup>, mas saliento a convergência da tumulária para o reforço da *factualidade* do casamento do par amoroso separado pelo assassinato político de Inês, factualidade reclamada pela Declaração régia e notarial de Cantanhede, pelos termos da dispensa incondicional papal do Infante, pela trasladação e pelo Sermão das exéquias de D. João de Cardaillac<sup>39</sup>, pelos termos dos testamentos de D. Pedro I e de sua mãe, pela menção ao *regi Petri et ejus uxoris* em 1361, pelo abade de Cister no capitulo geral da ordem<sup>40</sup>, a residência do par no paço criado pela Rainha Sta. Isabel para si e para seus sucessores legítimos, etc.. Também remeto para análise que desenvolvi depois<sup>41</sup> sobre o diálogo entre os túmulos do par amoroso e entre o de Inês e da Rainha Santa Isabel (convocada pelas simetrias em testemunho abonatório da jovem assassinada e como símbolo maior de uma linhagem familiar), mas também entre o de Inês e a própria estrutura arquitectónica em que se inscrevia: esse diálogo em jogo de espelhos no centro do templo legitima, prestigia, nobilita (confere realza) e (con)sagra Inês e o amor do par.

<sup>35</sup> Fernão Lopes (1380-1459). *Chronica de el-Rei D. Pedro I*, cap. XXXI: “Como Diogo Lopes Pacheco escapou de ser preso, e foram entregues os outros, e logo mortos cruelmente”.

<sup>36</sup> Cit. por Oliveira Martins. *História de Portugal*, Edições Vercial, 2014, p. 45 [https://books.google.pt/books?id=rhF8AgAAQBAJ&pg=PA49&lpg=PA49&dq=herculano+um+doido+com+intervalos+lucidos+de+juizos&source=bl&ots=HtAgBZwsBF&sig=QYpid\_qvmfCUjsbNegVKuCEV-4&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwi\_tpvZ3rPeAhWmlMAKHdXDBblQ6AEwA3oECAgQAQ#v=onepage&q=herculano%20um%20doido%20com%20intervalos%20lucidos%20de%20juizos&f=false].

<sup>37</sup> Pereira-Rodrigues assinada a instabilidade emocional (*Portugal. Dicionário Histórico, Chronographico, Biographico, Bibliographico, Heraldico, Numismatico e Artistico*. Lisboa, João Romano Torres Editor, 1904-1915, vol. V, s.v. “D. Pedro”). Montalvão Machado afirma a epilepsia (*Itinerários de El-Rei D. Pedro I (1357-1367)*. Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1973, 196-198).

<sup>38</sup> Annabela Rita. *Última Vontade Régia Incumprida (ebook)*, 2018 [https://issuu.com/clepul/docs/ultima\_vontade\_incumprida] [http://www.lusosofia.net/textos/20180717-annabela\_rita\_ultima\_vontade\_regia\_incumprida.pdf]

<sup>39</sup> Maria Helena da Cruz Rebelo e António Manuel Ribeiro Rebelo. *D. Pedro e D. Inês: diálogos entre o amor e a morte*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016 [DOI:http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1160-0]

<sup>40</sup> ANTT – Ordem de Cister MSMC, m. 3, n.º 93. Regular (margem direita do pergaminho muito irregular, por cortes e destruições várias), com furos do selo pendente. 327x288 (dobra: 058). Inicial iluminada a sépia. Pergaminho de boa qualidade; regrado (18 linhas, muito sumidas, sobretudo as horizontais; letra bulática, com hastes superiores na 1.ª linha). Publ.: Fr. Manuel dos Santos, *Alcobaça Ilustrada*. Coimbra: na oficina de Bento Seco Ferreira, 1710, p. 182-183; Saul António Gomes “O mosteiro de Alcobaça e D. Pedro I”, in *Colóquio Inês de Castro. Actas. 15 de Janeiro de 2005*. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 2005, p. 71-73. Agradeço a Maria Alegria Marques esta informação e a transcrição do documento.

<sup>41</sup> Annabela Rita. *Sfumato & Cànone. Na senda da identidade nacional*, Brasil | Espanha | França | Itália | Portugal, Edições Esgotadas e instituições académicas, 2021, pp. 189-218.

E lembro que o célebre discurso de João das Regras nas cortes de eleição de D. João I (1385)<sup>42</sup>, alegadamente baseado em inquirição realizada<sup>43</sup> desenvolve argumentação rigorosamente coincidente com a do testamento de D. Fernando no que aos filhos de Pedro e Inês se refere. Será essa a versão oficial que se impõe e chega à actualidade, contradizendo esses outros sinais na pedra e nas letras...

### 1980: Francisco Sá Carneiro & Snu Abecassis, em Camarate

Na contemporaneidade, o par Francisco Sá Carneiro e Snu Abecassis afrontou os preconceitos, os protocolos e a política<sup>44</sup> e faleceu tragicamente na explosão de um Cessna em 4/12/1980. Caso *Camarate*, Acidente de *Camarate* ou Atentado de *Camarate*, que também vitimou o Ministro da Defesa, Adelino Amaro da Costa, e todos os que nele seguiam. Considerado pela X Comissão de Inquérito parlamentar como inequívoco “atentado”, assinalou o relatório que José Moreira (o dono do avião utilizado na campanha presidencial de 1980) e Elisabete Silva foram assassinados a 5 de janeiro de 1983, dias antes de o primeiro, engenheiro, ir testemunhar em comissão parlamentar de inquérito sobre a queda do Cessna, e após ter declarado possuir informações relevantes sobre o assunto. Na Internet pode ler-se a confissão assinada de Fernando Farinha<sup>45</sup>, responsabilizado

<sup>42</sup> Cf. Auto de eleição de D. João I pelas Cortes de Coimbra (6 de Abril de 1385) (Frei Manuel dos Santos, *Monarquia Lusitana*, parte 8.ª, pp. 668 e segs. D. António Caetano de Sousa, *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, tomo I, p. 340 e segs.) [[http://www.arqnet.pt/portal/portugal/documentos/eleicao\\_djoao.html](http://www.arqnet.pt/portal/portugal/documentos/eleicao_djoao.html)] com a intervenção decisiva de João das Regras. Sobre ele, diz-se na *Crónica de D. Fernando* recém-chegado do curso de Bolonha (“.../ o doutor [...] Joham das Regras [...], que pouco auia uehera do estudo de Bollonha”, cap. 157) e alguns que regressara em 1382 (“Em Bolonha recebeu o grau de doutor em leis, regressando à pátria em 1382”, *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, XXIV, p. 837). Ora, curiosamente, António Brásio não encontrou nenhum registo dessa frequência com diploma no *Liber secretus iuris cessarei* (*Livro dos Exames e Livro dos Graus*, período 1378-1512), no Arquivo Arquiepiscopal de Bolonha (A. Brásio, op. cit., p.8), obra que A. Sorbelli publicou em Bolonha em 1938 (*Il a Liber Iuris Caesarei dell'Università di Bologna*, período de 1378-1420) e em 1942 (para os anos de 1421-1450), apesar de nele constarem diversos portugueses.

<sup>43</sup> Marcelo Caetano considera que o seu mérito dever-se-á mais ao relato (e ‘arranjo’) de Fernão Lopes, “uma prova do génio literário de Fernão Lopes e admirável resumo das razões que *deviam ter sido invocadas* na discussão da legitimidade dos pretendentes ao trono” (*Revista Portuguesa de História*, Coimbra, 1951, tom. V, vol. II, p. 18). Afirmando a ilegitimidade dos filhos de Pedro e Inês, acaba por fazer confluir a sua argumentação para o confronto final entre a falta de patriotismo destes e o patriotismo de D. João, Mestre de Avis, filho ilegítimo de Pedro e Teresa Lourenço... Por outro lado, João das Regras invoca uma bula de Inocêncio VI, de 15 de Julho de 1361, recusando reconhecer a legitimidade dos filhos de Pedro e Inês em resposta a pedido deste: ora, António Brásio declara não a ter encontrado em arquivo algum (“As ‘razões’ de João das Regras nas Cortes de Coimbra”, *Lusitania Sacra*, Lisboa, 3, 1958, pp. 7-40 [<http://hdl.handle.net/10400.14/5018> e [https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/5018/1/LS\\_S1\\_03\\_AntonioBrasio.pdf](https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/5018/1/LS_S1_03_AntonioBrasio.pdf)], p. 21) e José Barbosa demonstrou ter sido forjada (*idem*, pp. 21-23). Aliás, ambos os autores destacam o desaparecimento “notável” e oportuno dos documentos invocados por João das Regras que contradiriam a legitimidade do casamento e dos filhos de Pedro e Inês (*idem*, p. 18). Sobre a nomeação de João das Regras como Reitor do Priorado de Santa Maria de Guimarães, cf. António Brásio: <https://ch.guimaraes.pt/uploads/actas/1CH/vol2/1ch-vol2-002.pdf>.

Fátima Regina Fernandes assinala que D. Fernando I, no seu testamento de 1378, teria afastado os Infantes Castro da linha sucessória como ilegítimos e, no caso de Dinis e Beatriz, traidores do reino com o auxílio de Diogo Lopes Pacheco (“**Os exílios da linhagem dos Pacheco e sua relação com a natureza de suas vinculações aos Castro (segunda metade do século XIV)**”, *Cuadernos de historia de España*, Dez 2008, vol. 82, pp. 31-54) e “Testamento de D. Fernando (28 de agosto 1378)” (Salvador Dias Arnaut, *A Crise Nacional dos Fins do Séc. XIV Séculos*, Coimbra, Instituto de Estudos Históricos Dr. António de Vasconcelos, 1960, p. 294. (v. Anexos). E, em uma carta régia de 25 de Maio de 1380, D. Fernando dá a terra de Ferreira de Aves, núcleo patrimonial dos Pacheco e de direito de Diogo Lopes, a Álvaro Peres de Castro, justificando-se com acusações a Diogo Lopes: embaixador desleal que combatera o reino português e tentara matar o rei (ANTT. Chancelaria de D. Fernando, I, n. f. 64 v-65).

<sup>44</sup> Fernando Dacosta relativiza essa relação n’*O Botequim da Liberdade* (2013).

<sup>45</sup><https://pt.scribd.com/document/115516484/Camarate-Confissao-Fernando-Farinha-Simoes>.

<https://sol.sapo.pt/noticia/398653/Camarate-Relatorio-reafirma-tese-de-atentado>

Cf.

pela bomba que lhe teria sido encomendada (menos potente), mas, segundo ele, substituída pela que explodiu e era letal. Ouviram-se rumores sobre uma conspiração para abafar a descoberta pelo Ministro da Defesa de redes de tráfico de armas e de desvio do Fundo de Defesa Militar, tese defendida por personalidades como Freitas do Amaral, companheiro de vida política<sup>46</sup>.

Se Eduardo Lourenço menciona 3 grandes traumas na cultura portuguesa (na fundação, com Alcácer-Quibir e com a descolonização), na verdade, no ciclo subsequente do país neles gerado, avulta este traumático caso. Elevado a símbolo e indicador de uma sociedade onde a integridade nacional é ceifada pela corrupção (inter)nacional, nele cintilam as estrelas de 2 amantes: Snu Abecassis, “Princesa da Dinamarca” e personalidade da cultura, e Francisco Sá Carneiro, “Príncipe” português e primeiro-ministro do país. Vinte e sete anos depois, o romance histórico assume e reconfigura o caso: quiçá, demasiado cedo para a regra do distanciamento temporal dessa ficção, talvez demasiado tarde para a terapia do trauma comunitário (apesar de corresponder ao *timing* de c. 30 anos que lhe tem sido reconhecido), certamente intemporal desde que a letra estética o fixou no sublime.

Com Miguel Real, há 4 décadas premiado pela primeira vez, motivo da homenagem na Universidade da Beira Interior (Colóquio Internacional “Miguel Real: Literatura, Filosofia, Cultura”, 7-8/Nov./2018)<sup>47</sup>, a imagem histórica do fragmento selecionado pelo *zoom* do nosso imaginário reconfigura-se: o “colo de garça” que os carrascos medievais cortaram com lâmina inexorável reapresenta-se íntegro ao cutelo dos seus homólogos contemporâneos. Na capa do volume *O Último Minuto na Vida de S. (2007)*<sup>48</sup>. E o “vínculo” que unia os pares de amor & morte reiterou-se: se os primeiros foram temporariamente separados pela morte, os segundos foram nela reunidos e ambos os pares permanecem unidos pela sepultura (em Alcobaça e no cemitério do Lumiar<sup>49</sup>, respectivamente).

*Thriller* de amor & morte em convulsionado último minuto de S.. A moldura de cinco anos de conjuntura política nacional que o inclui, numa espécie de anamorfose de espelho côncavo, miniaturiza-se, inscrevendo-se e ampliando-se nele. O grão da voz da consciência de S. entoa o último canto da “Princesa da Dinamarca” com “colo de garça” até que as reticências autorais o suspendem nesse trespasse pressentido e irrepresentável.

Na capa, a nuca garante a suspeita que a inicial insinua e cuja referencialidade o fragmento apresentacional desenha no centro do pescoço alongado, desocultado pelo cabelo já não “dourado corrido,

---

<sup>46</sup> Cf., dentre outras notícias: <http://www.cmjornal.pt/portugal/detalhe/camarate-freitas-sem-duvidas-que-trafico-de-armas-foi-mobil-do-atentado>.

<sup>47</sup> Cf. <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/files/miguelrealcoloquio/>.

<sup>48</sup> Edição utilizada: Miguel Real. *O Último Minuto na Vida de S.*, Matosinhos, QuidNovi, 2007.

<sup>49</sup> Cf. [https://books.google.pt/books?id=wfiqAAAAQBAJ&pg=PT101&lpg=PT101&dq=sepultura+de+snu+abecassis&source=bl&ots=eRfcYnWtov&sig=yIOBI2\\_7DzwamNG2OzRzW35jx7A&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwjaraSopfzdAhXpx4UKRJhDvsQ6AEwCXoECAQQAQ#v=onepage&q=sepultura%20de%20snu%20abecassis&f=false](https://books.google.pt/books?id=wfiqAAAAQBAJ&pg=PT101&lpg=PT101&dq=sepultura+de+snu+abecassis&source=bl&ots=eRfcYnWtov&sig=yIOBI2_7DzwamNG2OzRzW35jx7A&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwjaraSopfzdAhXpx4UKRJhDvsQ6AEwCXoECAQQAQ#v=onepage&q=sepultura%20de%20snu%20abecassis&f=false).

solto” (p. 110), mas sombreado e apanhado, exposto numa nudez parecendo antecipar a morte, a fissura, a ruptura da actividade cerebral que conduz o discurso e suporta a ficção, vulnerável ao golpe fatal.

O anúncio d’“o último Grande Amor português visto pela imaginação romanesca” reforça a dimensão ficcional do texto sobre o pano de fundo do reconhecido e reconhecível (Snu Abecassis, Francisco Sá Carneiro, um Portugal em *outroragora*).

Depois, o texto começa.

Discurso feminino dirigido ao amado, subvertendo certo cânone, continuando outro, entretecendo ecos familiares. *Cântico dos Cânticos*:

/.../ falavas em pétalas de rosa branca, esmaecidas, finas e aveludadas como retrato fiel das minhas faces, os meus olhos esmeralda, os meus lábios carmim, as minhas sobranceiras cor de outono, as minhas orelhas tenras, suaves, todo tu me beijavas /.../. (p. 94)

Mas também *Crónica de Uma Morte Anunciada* (“amor e política geram tragédia”, p. 15). Até...

/.../ ouço pronunciares a primeira letra do meu nome, S, a mortalha de fumo asfixia-te, as outras letras não saem já da tua boca, o teu nome cola-se na minha, preso, de lábios cerrados, os olhos lacrimejando, as narinas soprando o fumo preto, ansiando por respirar... (p. 125-126)

Essa única e última letra pronunciada pelo amado repercutir-se-á no título do *requiem* por um amor defunto, por um par unido na tragédia e dissolvido na nuvem da explosão, na vertigem da queda do Cessna. Na sinuosidade da letra, parece desenhar-se o incenso de Eros fundindo-se com Thanatos. E o voo do avião assemelha-os ao mítico Ícaro, como ele terminando, afundados pela pressão da lei da realidade...

Texto ritmado pelo tempo escoando na ampulheta, inexorável, fatal, contundentemente marcado pela pontualidade do número e da contagem na brancura da página: 0”, 10”, 20”, 30”, 40”, 50”... Etapas de um amor que a convulsão política e alheia transformou em *via crucis*. *Pavane pour Une Infante Défunte* (*Pavana para Uma Infanta Defunta*, 1899) na lentidão do fim (não do século, como a de Maurice Ravel, por sugestão de Gabriel Fauré, em 1887, e inspirada na jovem infanta precocemente falecida d’*As Meninas*, 1656, de Velásquez, mas da vida do par e da relação amorosa). *De Profundis* num feminino actualizando com desesperança o salmo bíblico<sup>50</sup> ou a epístola de wildeana memória (Oscar Wilde, 1879). *Valsa Lenta* diversa da de José Cardoso Pires (1997). Todas fraternizadas por um fenómeno de *lentificação* descrito em *De Profundis* por Oscar Wilde<sup>51</sup> e traduzido por Fernando Pessoa:

---

<sup>50</sup> Salmo 130, 129 na *Vulgata* [[http://capuchinhos.org/biblia/index.php/Sl\\_130](http://capuchinhos.org/biblia/index.php/Sl_130)]. Trata-se de um “Cântico de Esperança” e pedido a Deus, prece.

<sup>51</sup> “... Suffering is one very long moment. We cannot divide it by seasons. We can only record its moods, and chronicle their return. With us time itself does not progress. It revolves. It seems to circle round one centre of pain. The paralysing immobility of a life /.../”. Oscar Wilde. *De Profundis* (ebook) [<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ph000457.pdf>, p. 2].



... O sofrimento é um momento muito longo. Não o podemos dividir por estações. Apenas podemos notar os seus modos e registar a sua volta. Para nós o próprio tempo não avança. Revolve. Parece circular em torno de um só centro de dor. A imobilidade paralisante /.../.<sup>52</sup>

O olhar aproxima-se, na progressiva desvitalização final, do quase vítreo de Camilo Pessanha, “espelho inútil” por onde passam as imagens “para nunca mais”<sup>53</sup>.

Ciclo da plenitude à asfixia, da cintilância ao vórtice do fumo, do olhar às lágrimas, evocando ecos de outro canto dolente perdido no tempo, o de João Roiz de Castelo-Branco (*Cancioneiro Geral*), colhido séculos depois pela voz de Amália Rodrigues ritmada por Alain Oulman e chorada pela guitarra de Raul Nery:

Senhora, partem tão tristes  
meus olhos por vós, meu bem,  
que nunca tão tristes vistes  
outros nenhuns por ninguém.<sup>54</sup>

Apenas o discurso do amor alonga, “compelindo” (como o de Camões) o outro, e a nós com ele. Encantatório. Tingido de camoneano onírico (“Em sonhos aquela alma me aparece/ Que pera mim foi sonho nesta vida”). Nimbando de mito a história do seu canto, suspendendo-o nas reticências que confundem beijo e fumo, vida e morte, realidade e ficção... enlutado contraste com tantos beijos que o contoário popular e a Arte nos oferecem, desde o desfalecente de Rodin (1888-1889) ao dourado de Klimt (1907-1908), afirmando a vida, insinuando o enlace do feminino pelo masculino.

No branco frio da página, espaço-tempo após, só o enunciado da data e do local de escrita põe termo a esse discurso logicamente impossível, anti-natura, *post mortem*, em jeito de inscrição em pedra tumular, pacificando os espíritos dos amantes: “Fontanelas, 10 de Junho de 2007”

Envolve-se, assim, no *sudário* do verbo literário, o par, a nação e a Europa unidos numa mesma tragédia. No entanto...

Fernando Dacosta, que conheceu e conviveu com ambas as personalidades, amigos e familiares, e com eles conviveu, relativiza essa relação n’*O Botequim da Liberdade: Como Natália Correia Marcou, a partir de Um Pequeno Bar de Lisboa, o Século XX Português* (2013), afirmando outra versão: que a mulher de Sá Carneiro o teria deixado (não o contrário, como circulava), cansada da vida política a que ele mais se dedicou para dar sentido à vida, e lhe iria conceder o divórcio devido às pressões sociais e familiares que sofria se ele mantivesse essa vontade, e que, apesar de Sá Carneiro ter sido uma fixação de Snu, ele se cansaria da aventura e regressaria

---

<sup>52</sup> Tradução de Fernando Pessoa em *Textos Filosóficos*. Vol. I. Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho. Lisboa, Ática, 1968 (imp. 1993), p. 227 [<http://arquivopessoa.net/textos/1561>].

<sup>53</sup> “Imagens que passaes pela retina”. In *Clepsydra*. Ed. crítica de Paulo Franchetti. Lisboa, Relógio d’Água, 1995.

<sup>54</sup> [v. <https://www.youtube.com/watch?v=oNlgGjsUBO4>].

ao lar original. Trata-se, alegadamente, do que Fernando Dacosta teria sabido nas vésperas do acidente por Isabel, mulher do político.<sup>55</sup>

### Considerações finais

De uma maneira ou de outra, doxa ou a heterodoxamente, Eros & Psique segue a letra pessoana nas suas reconfigurações:

...  
Mas cada um cumpre o Destino –  
Ela dormindo encantada,  
Ele buscando-a sem tino  
Pelo processo divino  
Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro  
Tudo pela estrada fora,  
E falso, ele vem seguro,  
E, vencendo estrada e muro,  
Chega onde em sono ela mora.

E, inda tonto do que houvera,  
À cabeça, em maresia,  
Ergue a mão, e encontra hera,  
E vê que ele mesmo era  
A Princesa que dormia.<sup>56</sup>

Ao fundo, ouve-se um dos Quartetos “Haydn” de Mozart (Viena, 1785), homenagem deste a Joseph Haydn, que foi interpretado nas exéquias de Snu Abecassis, na igreja dos Ingleses, em Lisboa.

### Referências bibliográficas

- AA. VV.. *Colóquio Inês de Castro. Actas. 15 de Janeiro de 2005*. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 2005
- ARNAUT, Salvador Dias, *A Crise Nacional dos Fins do Séc. XIV Séculos*, Coimbra, Instituto de Estudos Históricos, 1960.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Relógio d’Água, 1992.
- BRANCO, Camilo Castelo. *Vinte Horas de Liteira*, Lisboa, INCM, 2019.
- BRÁSIO, António. “As ‘razões’ de João das Regras nas Cortes de Coimbra”, *Lusitania Sacra*, Lisboa, 3, 1958, pp. 7-40.
- CAMILO Pessanha. *Clepsydra*. Ed. crítica de Paulo Franchetti. Lisboa, Relógio d’Água, 1995.
- Cuadernos de Historia de España*, Dez 2008, vol. 82, pp. 31-54.

<sup>55</sup> Cf. Fernando Dacosta. *O Botequim da Liberdade: Como Natália Correia Marcou, a partir de Um Pequeno Bar de Lisboa, o Século XX Português*, Lisboa, Casa das Letras, 2013, pp. 145-147.

<sup>56</sup> Fernando Pessoa, “Eros e Psique”. In *Poesias*. Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor. Lisboa, Ática, 1942, p. 237.

- DACOSTA, Fernando. **O Botequim da Liberdade: Como Natália Correia Marcou, a partir de Um Pequeno Bar de Lisboa, o Século XX Português**, Lisboa, Casa das Letras, 2013.
- LOPES, Fernão. **Chronica de el-rei D. Pedro I** [<http://www.gutenberg.org/cache/epub/16633/pg16633-images.html>].
- MARTINS, Oliveira. **História de Portugal**, Edições Vercial, 2014.
- PESSOA, Fernando. **Poesias**. Eds.: João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor. Lisboa, Ática, 1942.
- PESSOA, Fernando. **Textos Filosóficos**. Ed. e pref.: António de Pina Coelho. Lisboa, Ática, 1968 (imp. 1993), [<http://arquivopessoa.net/textos/1561>].
- Plínio, o Velho. **The Natural History**. John Bostock, M.D., F.R.S. H.T. Riley, Esq., B.A. London. Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet Street, 1855.  
[<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D35%3Achapter%3D43>].
- REAL, Miguel. **O Último Minuto na Vida de S.**, Matosinhos, QuidNovi, 2007.
- REBELO, Maria Helena da Cruz, e António Manuel Ribeiro Rebelo. **D. Pedro e D. Inês: diálogos entre o amor e a morte**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.
- Revista Portuguesa de História**, Coimbra, 1951, tom. V, vol. II.
- RITA, Annabela. **Sfumato & Cânone. Na senda da identidade nacional, Brasil | Espanha | França | Itália | Portugal**, Edições Esgotadas e instituições académicas, 2021.
- RITA, Annabela. **Última Vontade Incumprida** (2018). Lisboa, CLEPUL/Calaméo/ISSUU, Fev./2018 [<http://pt.calameo.com/read/001827977d48321ccf7ef> [https://issuu.com/clepul/docs/ultima\\_vontade\\_incumprida](https://issuu.com/clepul/docs/ultima_vontade_incumprida)].
- ROUGEMONT, Denis de. **O Amor e o Ocidente**. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1988.
- SOUSA, D. António Caetano de. **Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa**, tomo I, p. 340 e segs.) [[http://www.arqnet.pt/portal/portugal/documentos/eleicao\\_djoao.html](http://www.arqnet.pt/portal/portugal/documentos/eleicao_djoao.html)].



## **Dossiê 2 - Projet Épopée (Dir. Florence Goyet)**



GHIDONI, Andrea. Canções de gesta ou epopeias? Tendências recentes e novos desenvolvimentos “antropo-literários” no estudo da epopeia românica. Trad. Antonio Trindade e Christina Ramalho. In: **Revista Épicas**. Ano 5, Número Especial 4, Março 2021, p. 77-97. ISSN 2527-080X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021vNE4.7797>

## CANÇÕES DE GESTA OU EPOPEIAS? TENDÊNCIAS RECENTES E NOVOS DESENVOLVIMENTOS “ANTROPO-LITERÁRIOS” NO ESTUDO DA EPOPEIA ROMÂNICA<sup>57</sup>

### CHANSONS DE GESTE OR EPIC POEMS? RECENT TRENDS AND NEW "ANTHROPO-LITTERARY" DEVELOPMENTS IN THE STUDY OF THE ROMAN EPIC

Andrea Ghidoni<sup>58</sup>  
Università degli studi di Macerata

**RESUMO:** O artigo apresenta uma revisão dos artigos mais recentes (publicados por volta da última década) que oferecem novos estudos da epopeia românica com perspectivas teóricas e antropológicas. A reflexão foi realizada em três direções: 1. o estatuto épico das canções de gesta; 2. o conceito geral de um épico construído com base em textos romanos; 3. o desenvolvimento de conceitos antropológicos nos estudos literários românicos.

**Palavras-chave:** Canção de gesta. Epopeia. Epopeia românica.

<sup>57</sup> A versão original deste artigo, em francês foi publicado na revista *Le Recueil Ouvert* 2019. Referência completa: GHIDONI, Andrea. Chansons de geste ou épopée ? Tendances récentes et nouveaux développements “anthropo-littéraires” dans l’étude de l’épopée romane, *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 15/11/2019, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/335-chansons-de-geste-ou-epopee-tendances-recentes-et-nouveaux-developpements-anthropo-litteraires-dans-l-etude-de-l-epopee-romane>

<sup>58</sup> Andrea Ghidoni (Codogno, Itália, 1985) formou-se na Universidade de Pavia e obteve o título acadêmico de Doutor na Universidade de Macerata, onde colabora com a Cátedra de Filologia Românica após fazer um Pós-doutorado na Universidade de Namur. Suas principais publicações, que dizem respeito à epopeia romana, são as seguintes: a edição crítica da canção de gesta *Gormont et Isembart* (2013), *Per una poetica delle chansons de geste. Elementi e modelli* (2014), *L’eroe imberbe. Le enfances nelle chansons de geste : poetica e semiologia di un genere epico medievale* (2018)

**ABSTRACT:** The article presents a review of the most recent articles (published around the last decade) proposing a theoretical or anthropological examination of the Romanic epic. The reflection was conducted in three directions: 1. the status of “epic” of *chansons de geste*; 2. the concept of epic genre built with the help of Romance texts; 3. the development of anthropological concepts in Romanic literary studies.

**Keywords:** Chansons de geste. Epic poem. Romanesque epic.

## Introdução

Canção de gesta ou epopeia? Perguntava D. Poirion<sup>59</sup> em 1972 em um artigo que pretendia ser a pedra angular da reflexão teórica sobre o gênero ao qual a poesia heroica romana poderia pertencer – e em particular a rica produção de textos em francês antigo. O texto questionava o automatismo que sempre levava os medievalistas a identificarem as canções de gesta com o gênero épico em sentido amplo, aproximando-as das epopeias antiga e clássica. Poirion, ao contrário, enfatizou a singularidade desse gênero da literatura medieval e preferiu usar o termo “heroico” para designá-lo. Em suma, a questão era a seguinte: é legítimo aplicar rótulos éticos – como diriam hoje em dia os antropólogos<sup>60</sup> – aos textos da “literatura” medieval?<sup>61</sup> Essa é a primeira questão que uma abordagem antropológica e teórica das canções de gesta e de outros textos heroicos romanos deve levar em conta. Duas outras questões, dois outros problemas conceituais, entretanto, podem ser vislumbrados por trás dessa questão.

A relação teórica entre o texto “épico” medieval e o conceito de epopeia não deve, de fato, ser entendida apenas em um sentido unilateral, de um ponto de vista puramente medievalista que se limitaria a perguntar como a inclusão das canções de gesta e dos cantares castelhanos no gênero mais amplo da epopeia internacional pode ser produtiva para essas famílias textuais medievais. A relação pode realmente ser bidirecional: é legítimo perguntar-se até que ponto a extensão do conceito épico aos textos romanos pode contribuir para o desenvolvimento da própria ideia que temos da epopeia. Assim, como interagem a *Chanson de Roland* ou o *Cantar de Mio Cid* com textos como a *Ilíada*, a *Odisseia*, a *Eneida*, o *Gilgamesh*, o *Mahabharata*, o *Beowulf*, e como é construído o conceito de épico? Essas questões constituirão o segundo eixo de nosso trabalho.

Uma terceira modalidade de comparação entre textos épicos é, no entanto, possível: se considerarmos os textos literários comparados como inequivocamente épicos, podemos então reuni-los para compará-los e

---

<sup>59</sup> POIRION, Daniel. *Chanson de geste ou épopée ? Remarques sur la définition d'un genre*. In : **Travaux de linguistique et de littérature**, n. 10 (1972), p. 7-20.

<sup>60</sup> Conceitualizações *éticas* são aquelas que um observador externo aplica a uma cultura diferente da sua (por exemplo, as classificações teóricas estabelecidas pelo antropólogo sobre a população que examina, transferindo-as de sua bagagem conceitual), enquanto *êmicos* são os rótulos usados por membros de uma cultura para descrever fenômenos em sua própria cultura.

<sup>61</sup> O uso de aspas para a palavra *literatura* no que diz respeito à cultura medieval (preferindo, em vez dela, o termo *poético*) deriva, como sabemos, de ZUMTHOR, Paul. **Essai de poétique médiévale**. Paris: Le Seuil, 2000 [1972].



pensá-los como documentos antropológicos que nos permitem estudar como certos aspectos individuais são comuns a diferentes tradições culturais, por exemplo, graças à maneira como cada texto trata do mesmo tema.

Os três eixos que acabamos de delinear constituirão a estrutura deste artigo. Este será, portanto, baseado em livros e artigos publicados na última década, em estudos românicos, que questionam os textos heroicos da Idade Média românica<sup>62</sup> através de reflexões teóricas ou comparativas. O presente trabalho não pretende ser exaustivo, mas ilustrativo, apenas orientando a reflexão sobre o gênero épico no que se refere aos estudos românicos. Delinearemos, através dos exemplos propostos, uma tripla modalidade em que a reflexão teórico-comparativa genérica sobre a epopeia românica pode se articular da seguinte forma: 1. o status épico da literatura heroica românica, uma condição necessária para qualquer reflexão antropológica e comparativa incluindo canções de gesta ou cantares; 2. a construção de um conceito de gênero épico que leve igualmente em conta também os textos épicos românicos – ou seja, a redefinição do gênero por meio do confronto de concepções de mundo, de sociedade ou de homem expostas em textos épicos de várias origens –; 3. os aspectos individuais – temas, motivos, formas – que podem permitir a comparação entre os textos “épicos” românicos e outras tradições épicas de diferentes culturas. Neste último caso, as tendências recentes revelam um interesse por ferramentas comparativas, como emoções, o animal ou desejo mimético etc<sup>63</sup>.

## I. O status épico das canções de gesta

### Gêneros medievais e gêneros medievalistas

O artigo mais recente sobre a relação entre os gêneros heroicos medievais e o gênero épico foi publicado na Romênia em 2018 por Patrick Moran<sup>64</sup>. O artigo se propõe como uma continuação, depois de quase cinquenta anos, do artigo seminal de Poirion mencionado na introdução.

Moran toma como ponto de partida o problema da utilização do conceito de gênero nos estudos medievais, uma categorização fixada pela herança classicista de que os filólogos desconfiam, por colocar, assim, a noção de gênero sob a definição que descende da *Poética* aristotélica. Porém, no mesmo ano em que o artigo de Poirion apareceu, a recomendação de Paul Zumthor<sup>65</sup> sobre a necessidade de se ter cautela antes do uso de rótulos de gênero acabou confundindo todos os pensamentos sobre os tipos de literatura medieval, sobre a aplicabilidade do próprio conceito de gênero no campo medieval, bem como sobre a busca de definições

---

<sup>62</sup> Essencialmente canções de gesta e *cantares* – e nesses conjuntos o exercício teórico e comparativo quase sempre se concentra nos dois protótipos, o *Roland* e o *Cid*.

<sup>63</sup> No decorrer deste artigo, me permitirei fazer referência ao meu trabalho, que gira quase inteiramente em torno dessa questão da elaboração teórica da epopeia em geral e da definição do gênero das canções de gesta.

<sup>64</sup> MORAN, Patrick. Genres médiévaux et genres médiévistes : l'exemple des termes *chanson de geste* et *épopée*. In : **Romania**, vol. 136 (2018), p. 38-60.

<sup>65</sup> ZUMTHOR, Paul. **Essai de poétique médiévale**. Paris: Le Seuil, 2000 [1972]. p. 197.



rigorosas para noções genéricas que, apesar de tudo, foram e ainda são utilizadas: “Essas referências pareciam indicar um direcionamento inovador para as reflexões na teoria genérica, é claro que se limitaram, em grande parte, à década de 1980, e que, até o momento, a questão parece ter estagnado no mesmo ponto. Os estudos medievais atuais, por conseguinte, adotam um compromisso pragmático diante de questões genéricas”<sup>66</sup>. Esse compromisso consiste em lembrar o fato de que a noção de gênero não se adapta à literatura medieval, ao mesmo tempo em que aceita passivamente os rótulos convencionais herdados de estudos anteriores. Moran insiste, entretanto, no fato de que as obras medievais podem ser classificadas em grupos, famílias ou classes, desde que se refiram à tradição de sua época e o número de obras difíceis de classificar seja bastante limitado. Segundo o autor, o conceito de gênero é, por isso, válido e seu uso não é anacrônico – caso se abstenha de usá-lo de forma prescritiva e clássica. O problema, em qualquer caso, não está no fato de que as obras da Idade Média seriam fluidas e inclassificáveis, senão no fato de que os gêneros medieval e medievalista não coincidem: o quadro fragmentário deixado pela tradição do manuscrito impede uma reconstrução clara do quadro dos gêneros medievais e, mesmo quando nos beneficiamos dos termos então usados pelos contemporâneos, achamos difícil reconhecê-los com base nos critérios – prosódico, ideológico, pragmático, de conteúdo social ou temático – pelos quais esses tipos foram definidos.

O domínio por excelência em que falta uma definição estrita de gênero, embora rótulos heterogêneos sejam usados casualmente, é o das canções de gesta, a que nos referimos sem muita precisão com os termos *canção de gesta* e *epopeia*. “O indicador mais claro dessa sinonímia quase perfeita se encontra no emprego sistemático que os medievalistas fazem do adjetivo épico quando se referem a elementos da canção de gesta [...]. A expressão canção de gesta não produziu nenhum adjetivo próprio: [...] o uso permanente do adjetivo derivado do substantivo epopeia ainda merece ser questionado”<sup>67</sup>.

“Canção do gesta” designa, desse modo, um grupo textual bastante rígido, definido a partir de critérios de forma e conteúdo e cujos limites às vezes podem ser permeáveis: salvo exceções individuais, é fácil distinguir tipologicamente um texto cujas estrofes assonantadas ou rimadas e os versos decassilábicos ou alexandrinos narram histórias relacionadas ao cronotopo carolíngio, de outro cujos octossílabos de rimas consoantes contam aventuras ocorrendo na corte arturiana. Esta é, pois, uma definição formal.

O conceito de epopeia, por sua vez, remete a uma tipologia transcultural, que se forja sobretudo no modelo homérico e que corresponde mais ou menos à seguinte definição: no nível “a epopeia o canto guerreiro de uma sociedade que nasce”. Os dois níveis de leitura, legítimos e fecundos, devem, todavia, permanecer

---

<sup>66</sup> MORAN, Patrick. Genres médiévaux et genres médiévistes. op. cit., p. 40. Os estudos mencionados por Moran são: FOWLER, Alastair. *Kind of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Oxford University Press, 1982; SCHNURWELLPOTT, Margrit. *Aporien der Gattungstheorie aus semiotischer Sicht*. Tübingen : Narr, 1983 ; SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, 1989.

<sup>67</sup> MORAN, Patrick. Genres médiévaux et genres médiévistes, op. cit., p. 44.

distintos, sob pena de ambiguidade de definições. A heterogeneidade dos fundamentos desses dois conceitos vem à luz no discurso de Moran por meio do recurso aos vários mecanismos de produção de gêneros literários formulados por J.-M. Schaeffer<sup>68</sup>. O primeiro mecanismo é baseado nas propriedades enunciativas dos textos – fala, narração etc. – enquanto o segundo define o gênero a partir de um conjunto de regras. O terceiro mecanismo é genealógico: textos diferentes podem ser atribuídos à mesma tipologia porque compartilham uma tradição comum, uma convenção que também pode evoluir com o tempo. Finalmente, o quarto modo é analógico: os textos são agrupados *a posteriori* com base em características comuns. O uso do sintagma canção de gesta traça, desse modo, um isomorfismo genealógico, lembrando a tradição da arte poética medieval. Por outro lado, falar de uma epopeia invoca o quarto mecanismo, o da analogia, que agrupa os textos a partir de uma perspectiva comparativa e distanciada: “O princípio analógico pressupõe necessariamente um ato interpretativo: no caso da epopeia, esse ato interpretativo é de natureza antropológica”<sup>69</sup>.

Para Moran, outra forma de distinguir o limite que separa a canção de gesta daquele da epopeia reside na maneira como os elementos dessas classes são hierarquizados. Apoiando-se no conceito de protótipo, ou seja, na definição de uma classe a partir de alguns exemplares, o autor especifica que a definição do *protótipo*<sup>70</sup> das canções de gesta foi condicionada pelo protótipo épico, a saber, a *Ilíada*, em benefício da elevação da *Chanson de Roland* ao status de modelo exemplar para estabelecer o que é a canção de gesta e o que não é: a escolha recaiu sobre esse texto porque ele partilha com a epopeia homérica um conteúdo bélico afirmado e constitui um dos primeiros textos de sua própria tradição cultural, acrescentando dessa forma, a uma caracterização pelo conteúdo, um critério temporal, uma vez que “A epopeia é uma espécie de fundação, um gênero auroral”<sup>71</sup>.

Moran propõe outro exemplo da heterogeneidade dos critérios cognitivos: os dois tipos são construídos com base em dois gradientes diferentes<sup>72</sup>. Enquanto os textos épicos são agrupados com base na *gradiência de adesão* – os membros desse grupo pertencem à classe de forma mais ou menos completa – as canções de gesta são diferenciadas por sua *gradiência de centralidade* – se distinguem entre periféricas e centrais; todas, porém, pertencem totalmente à classe –: desse modo, se as fronteiras da epopeia são fluidas, as das canções de gesta são mais claras. Ao adicionar uma apostila aos tipos de classificação descritos por Moran, acredito que seja apropriado usar o conceito de classificação politética de R. Needham. As classificações politéticas no campo antropológico foram parcialmente emprestadas de reflexões semelhantes nas ciências naturais: é uma

---

<sup>68</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie. **Qu'est-ce qu'un genre littéraire?** Paris : Seuil, 1989, p. 180-185.

<sup>69</sup> MORAN, Patrick. Genres médiévaux et genres médiévistes, op. cit., p. 50. Sobre essa discussão, ver (entre outros) aqui o artigo de VINCLAIR, Pierre. Le roman fait l'épopée. In : **Le Recueil Ouvert** [En ligne], mis à jour le : 26/03/2018, URL : <http://ouvrir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/166-le-roman-fait-l-epopee>.

<sup>70</sup> ROSCH, Eleanor. Natural Categories. In: **Cognitive Psychology**, n. 4 (1973), p. 328-350.

<sup>71</sup> MORAN, Patrick. Genres médiévaux et genres médiévistes, op. cit., p. 51-52.

<sup>72</sup> LAKOFF, George. **Women, Fires and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind.** Chicago: University Press, 1987.

ferramenta de comparação que apresenta a vantagem de preferir, à clareza de uma taxonomia homogênea e monotética, uma espécie de classificação difusa em que o objeto de estudo é dissolvido em um feixe de traços – sem qualquer hierarquia entre eles ou restrição de necessidade para determinar sua inclusão ou não dentro da classe – presentes em muitos objetos comparados, mas não necessariamente em tudo. Parece-me, portanto, que o conceito de epopeia, que afinal é uma espécie de molde antropológico e transcultural, evolui em um horizonte politético em que os critérios de seleção das canções de gesta são muito mais rígidos e cujas semelhanças textuais, sem ser completas, são muito mais claras<sup>73</sup>.

Moran conclui daí que é necessário, desse modo, redefinir o limite das canções de gesta, eliminando a ambiguidade do protótipo estabelecido com critérios heterogêneos, em razão dos quais o *Roland* é supervalorizado. Seria mais apropriado seguir uma lógica diferente e adotar como protótipos os textos compostos entre 1150 e 1250, o grupo majoritário da tradição. Isso nos permitiria considerar aspectos, marginais ou ausentes de *Rolan, que* caracterizam a produção do período seguinte.

As características de *Roland*, mais do que representativas de uma forma perfeita do gênero que só poderia se deteriorar ao longo das décadas e séculos subsequentes, apareceriam antes como marcas de uma época inicial, onde o gênero não desenvolveu ainda todo o seu potencial e tendências<sup>74</sup>.

### Poética das tradições das gestas

Meu próprio trabalho me levou a conclusões paralelas, e gostaria de apontar aqui alguns prolongamentos possíveis<sup>75</sup>.

Individualistas e tradicionalistas propuseram modelos genealógicos para canções de gesta de tradições ou textos únicos: o manuscrito do *Roland*. Foi produzido por um poeta que estudou crônicas monásticas ou é o resultado mais recente de uma longa tradição principalmente oral e derivada de fatos históricos? A mesma pergunta foi feita para o *Guillaume*, para o *Gormund e Isembart* e para todos os outros poemas. Contudo, a imagem foi fragmentada e não temos uma visão geral: se nossas primeiras canções (*Roland*, *Gormund*, *Guillaume*) apresentam afinidades notáveis – bem como diferenças inegáveis: o *Gormund* está nos octossílabos

<sup>73</sup> NEEDHAM, Rodney. Polythetic Classification: Convergence and Consequences. In: *Man*, n. 10 (1975), p. 349-369.

<sup>74</sup> Original em francês: *Les caractéristiques du Roland, plutôt que représentantes d'une forme parfaite du genre qui n'a pu que se dégrader pendant les décennies et les siècles subséquents, apparaîtraient plutôt comme les marques d'une ère précoce, où le genre n'a pas encore développé toutes ses potentialités et tendances.* MORAN, Patrick, Genres médiévaux et genres médiévistes. op. cit., p. 58.

<sup>75</sup> GHIDONI, Andrea. **Per una poetica storica delle chansons de geste. Elementi e modelli.** Venezia : Edizioni Ca' Foscari, 2015 (en ligne : <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-97735-91-5/>); The Origins of the Narrative Structures in the *Chansons de Geste*. In : **Perspectives médiévales**, n. 35 (2014), URL : <http://peme.revues.org/4321>; Sviluppo diacronico e diatopico delle *chansons de geste*. In : DIVIZIA, Paolo (éd.). **Il viaggio del testo. Atti del Convegno internazionale di Filologia italiana e romanza (Brno, 19-21 giugno 2014).** Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2017, p. 395- 406 ; Modello ossidionale e modello agiografico : *patterns* a confronto nella preistoria delle *chansons de geste*. In : CARERI, Maria (éd.) **Par deviers Rome m'en revenrai errant" XXe Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes.** Roma : Viella, 2017, p. 515-525.

– tanto pela forma como pelo conteúdo – o modelo “martirológico” comum a todos, com um herói que morre segundo um tema comum –, quando e como nasceu o gênero das canções de gesta – não os poemas individuais, mas a sua tradição formal?

Minha hipótese de trabalho é que as três testemunhas arcaicas representam uma fase da tradição das gestas no final do século XI ou no início do século seguinte, em que uma ou mais oficinas, compostas por “profissionais” da arte verbal, dotados de uma certa cultura, que souberam escrever em um vernáculo formalizado, para dizer o mínimo, foram desenvolvendo gradualmente, não sem contatos e influências recíprocas, um modelo formal, linguístico e de conteúdo, que teria modificado profundamente a nebulosa polimorfa e instável das tradições heroicas anteriores (principalmente oral e folclórica)<sup>76</sup>. A introdução da escrita, ou pelo menos de novos modelos de escrita que se impõem e difundem, teria dado origem ao gênero da canção de gesta como a conhecemos hoje: um número limitado de textos lançando um modelo de prestígio que logo se tornou essencial, pelo menos no nível formal. O modelo “martirológico” logo deixa de exercer sua influência no nível do conteúdo, enquanto a tradição formal persiste de maneira mais ou menos estável. Como resultado, aparecem textos que se assemelham aos primeiros espécimes em prosódia e linguagem, embora se desviem deles no assunto, nos padrões narrativos e no modelo heroico. Para representar graficamente essa passagem, propus pessoalmente como comparação a figura da ampulheta<sup>77</sup> que tem duas extensões divergentes separadas por uma passagem estreita: uma série de tradições dispersas e diversificadas é reorganizada sob a influência do prestigioso modelo de textos arcaicos, notadamente *Roland*, incorporado em um número limitado de textos – realmente limitado, e não apenas devido à natureza aleatória da herança manuscrita –; este modelo de conteúdo então desaparece, permitindo assim que uma pluralidade de modelos heroicos reapareça, ainda que, em novos textos escritos, a marca desse primeiro modelo seja reconhecida. A onda literária que segue os textos fundadores, no século XII e início do século XIII, desenha seus próprios padrões narrativos da tradição popular anterior. A precedência é então de tipo formal e não apenas cronológica: designa as tradições ainda não reformuladas de acordo com o cânone das novas gestas. Tomemos por exemplo um modelo “obsidional” em que os Aymerides lutam não em uma batalha campal, mas durante um cerco: a natureza arcaica desse modelo narrativo é atestada no *Fragment de la Haye* [Fragmento de Haia] (séculos X-XI); os motivos que lhe são fixados reaparecem em fragmentos ou diretamente em *Narbonnais*, na assonância do *Narbonnais* [Cerco de Narbonne], no *Siège de Narbonne assonancé* [Cerco de Barbastre], na *Prise d’Orange* [Tomada de Orange].

---

<sup>76</sup> Ver GHIDONI, Andrea. Per una poetica storica delle *chansons de geste*, op. cit., p. 51-64. O modelo elaborado a partir por exemplo de HOEPFFNER, Ernest. Les rapports littéraires entre les premières chansons de geste. In : **Studi Medievali**, n. 4 (1931), pp. 233-258 ; n. 6, p. 45-81 ; AVALLE, d’Arco Silvio. **Cultura e lingua francese delle origini nella *Passion di Clermont-Ferrand***. Milano-Napoli : Ricciardi, 1962 ; WATHELET-WILLEM, Jeanne (1964). À propos de la technique formulaire dans les plus anciennes chansons de geste. In : RENSON, Jean (éd.). **Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévales offerts à M. Maurice Delbouille**. Gembloux : Duculot, 1964, vol. II, p. 705-27.

<sup>77</sup> GHIDONI, Andrea. Per una poetica storica delle *chansons de geste*, op. cit., p. 74.

Temos aqui um modelo heroico de guerra bastante diferente do modelo rolandiano, específico para um grupo de personagens (os Aymerides)<sup>78</sup>. Graças aos diagramas narrativos, à sua reprodução em canções e em contextos muito específicos, bem como à sua possível confirmação em textos muito antigos, é possível traçar os agrupamentos de tradições heroicas – que se coagulam em torno de identidades esquemáticas, uma espécie de microgêneros – anteriores ao modelo do final do século XI.

Na tentativa de preencher a falta de terminologia para indicar o que é específico das canções de gesta, propus o neologismo *gestique*, *eu gesticulo* em italiano. Desse modo, a palavra *epopeia*, imprecisa e vaga para designar a especificidade da família histórica, é deixada de lado para falar desses textos. Em vez disso, para identificar os materiais narrativos que precedem o modelo e que ressurgiram no século XII, podemos falar de *proto-gestique*, termo em que o prefixo *proto* não tem um valor cronológico rígido.

O valor prototípico do *Roland*, que de forma alguma deve ser isolado de outros textos arcaicos, na medida em que a força modeladora deve ser dividida em uma estreita pluralidade de textos, é matizado no sentido histórico: o *Roland* é exemplar para um determinado período, a virada do final do século XI, após o qual o modelo heroico martirológico é substituído por outros modelos heroicos do século XII, esquematizados de acordo com as convenções narrativas populares. O modelo martirológico, considerado apropriado para um experimento ideológico e formal, poderia assim ter sido formulado nesses poucos textos iniciais ou, mais provavelmente, teria sido um dos modelos em vigor na lendária tradição carolíngia.

A meu ver, o caráter “épico” das canções de gesta não diz respeito tanto ao conteúdo, ao modelo heroico, à ideologia expressa, senão à função culturológica desses textos, que estabelecem novas tradições escritas a partir de um material oral sem forma e fracamente determinada pelas tradições literárias<sup>79</sup>. Esses textos oscilam entre canonização e experimentalismo; as operações culturais que oferecem muitas vezes não são cumpridas. Em suma, é em termos de dispositivos textuais dentro das culturas que um perfil “épico” pode ser identificado.

## II. Contribuições românicas para o conceito de epopeia

Moran, assim, apresentou propostas sobre o caráter “épico” das canções de gesta e tentou definir o conceito de gênero medieval. Em vez disso, os seguintes trabalhos serão considerados exemplos de outro tipo de abordagem: uma definição da epopeia que também pode levar em conta os textos da Idade Média românica.

---

<sup>78</sup> A esse respeito, ver GHIDONI, Andrea, *Modello ossidionale e modello agiografico*, op. cit.

<sup>79</sup> GHIDONI, Andrea. *Per una poetica storica delle chansons de geste*, op. cit., p. 65-88. Acerca da função da epopeia como « dispositivo cultural », ver também: GHIDONI, Andrea. *Narrazioni eroepoietiche medievali: “punteggiature” nell’evoluzione delle letterature profano-volgari*. In: *Mittelalterliches Jahrbuch*, vol. 53, n. 3 (2018), p. 399-422.

Se, nos casos anteriores, se questionou a possibilidade de se examinar um gênero literário de uma cultura específica de uma perspectiva antropológica, aqui a intenção é, ao contrário, construir conceitos transculturais, com validade antropológica, por meio da comparação entre textos que compartilham uma semelhança familiar – mesmo que essa afinidade seja em parte recomendada e veiculada pela tradição científica.

De forma mais ou menos acentuada, os exemplos de críticas que vamos analisar se opõem a uma concepção aristotélica da epopeia, definida como sendo notadamente monolítica e monológica, puramente guerreira, e buscam, pelo contrário, promover uma interpretação dos textos classificados nesse gênero que enfatiza a polifonia, no sentido bakhtiniano do termo, bem como o funcionamento – o “trabalho”, *Wirkung* (efeito) – desses “dispositivos” textuais dentro das culturas e sociedades que os moldam. O resultado dessas comparações pode não se aplicar a todos os produtos da família épica: em vez disso, tendemos a definir tipos específicos de epopeias ou textos épicos. Dentro desse gênero, às vezes muito indiferenciado, é possível fazer distinções com base na forma como os textos são compostos, em sua forma, em seu conteúdo – distinções que nos permitem pensar mais precisamente em textos importantes. Ampliando as condições socioculturais em que esses dispositivos textuais nascem, demonstramos também a rígida lógica estatal que torna as epopeias os mais antigos testemunhos de uma tradição cultural.

### **(*Epische Wirkung*) Efeito épico e trabalho épico**

Joachim Küpper<sup>80</sup> oferece uma análise da epopeia como um esforço para construir uma nova realidade, estudando a relação entre a narrativa e seu significado transcendente e metafísico em certos textos épicos da Europa Ocidental. Ele estuda a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Eneida* para o mundo antigo e concentra-se em três obras para o mundo medieval: o *Roland*, o *Cantar de Mio Cid* e o *Nibelungenlied*. O que está em jogo aqui é a relação entre o plano terreno e o plano transcendente; por conseguinte, entre o homem e a esfera divina: a relação entre as vicissitudes humanas da guerra e a divindade também determina o significado da história humana ou dos eventos relacionados. Conquanto o conceito de *epische Wirkung* (trabalho épico) seja central para ele, sua ação e resultado mudam nas várias culturas que deixaram textos épicos. Através deste trabalho, um modelo metafísico emerge.

J. Küpper opõe epopeias antigas e medievais. Desse modo, na epopeia homérica, os deuses não são de forma alguma transcendentais, porque são entidades antropomórficas que, como os humanos, estão sujeitas aos valores e fraquezas do homem. Não há, dessa maneira, nenhum significado transcendente nos eventos, que permanecem soluções públicas para fatos privados; o heroico mundo homérico é “um mundo sem grande significado”<sup>81</sup>. O motivo da ação heroica reside puramente no senso de honra, dentro de uma estrutura social

---

<sup>80</sup> KÜPPER, Joachim. Transzendenter Horizont und epische Wirkung. Zu *Ilias*, *Odyssee*, *Aeneis*, *Chanson de Roland*, *El Cantar de mio Cid* und *Nibelungenlied*. In: *Poetica*, vol. 40 (2008), p. 211-267.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 215

tribal e patriarcal. É nessa concepção de transcendência que podemos ver "a elaboração das diferenças entre épicos antigos e ocidentais"<sup>82</sup>.

A passagem do politeísmo ao monoteísmo causa, de fato, uma mudança de perspectiva em épopéias como *Roland* e *Mio Cid*. Nesses textos – especialmente no poema francês, mais debilmente no *cantar* castelhano – prevalece um sentido quase escatológico, de modo que a função do herói é a defesa e propagação do ideal cristão, que se manifesta por ele, cujo dever será o de ser sacrificado, como missão e como história sagrada. Visto que não há outra realidade senão a história guiada pela Verdade, todos os eventos são uma repetição de fatos sagrados, de acordo com a leitura figurativa das escrituras. Enquanto na epopeia antiga a função da narrativa épica era exibir uma escala de valores puramente humana – o senso de honra – na Idade Média outras funções foram articuladas: “As epopeias são exortações funcionais ao combate. [...] Mais do que qualquer outro gênero que colocamos sob a rubrica de ‘literatura’, as epopeias são textos que propagam – e talvez produzam – ideologias. O que se poderia chamar de caráter militante ou mesmo a eficácia do Ocidente cristão no combate pode muito bem ter fundamentos tecnológicos. Entretanto, ainda assim, estes devem primeiro ser criados. Dessa forma, não se pode descartar a ideia de que muito do que nos distingue de nossas raízes antigas, bem como de outras raízes concorrentes, é o fato de o mundo monoteísta ser completamente significativo e futurista”<sup>83</sup>. Tal é a *epische Wirkung*, um rótulo que enfatiza o trabalho épico, o esforço para construir uma nova realidade, para fundá-la.

Uma *Sonderstellung* (posição especial) na epopeia medieval seria, no entanto, representada pelo *Nibelungenlied*, que, embora compartilhando com a epopeia antiga e medieval a mesma escala de valores bélicos, adquire um status singular à medida que “a história é contada ali em enigmas. O texto não apresenta em primeiro plano nenhum jogo de coragem ou honra, não encena um mundo de sentido superior, é um único enigma narrativo desdobrado”<sup>84</sup>. Por exemplo, a maldição do tesouro Nibelungo paira sobre toda a história, mas nunca é explicitada: “Na forma de ruptura de todos os fundamentos da coerência semântica, o solo mítico primordial, que antecede a trama do *Nibelungenlied*, é imediatamente introduzido de forma fragmentada no fluxo narrativo da Aventura”<sup>85</sup>. Enquanto que a epopeia antiga reduz os eventos a um jogo de honra e afeição inteiramente humana, e a medieval liga a história à transcendência cristã, o mundo do poema germânico segue sua própria lógica, mas não articula isso.

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 215-216.

<sup>83</sup> *Ibid.*, KÜPPER, Joachim. *Transzendenter Horizont*. op. cit. p. 240-241: “*Epen sind funktional Exhortationen zum Kampf. [...] Mehr als jedes andere Genre, das wir unter dem Rubrum ‘Literatur’ führen, sind Epen ideologie-propagierende, ja vielleicht – produzierende Texte. Die, man kann sagen Militanz oder, man kann auch sagen Effektivität des christlichen Okzidents im Kampf mag auf technologischen Grundlagen berühren. Aber diese müssen erst geschaffen werden. So ist es nicht ausgeschlossen schlechthin, daß vieles, was uns von unseren antiken Wurzeln und auch von anderen, konkurrierenden unterscheidet, darin gründet, daß die monotheistische Welt eine ganz und gar sinn- und zukunftsgefüllte ist.*”

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 246: “*eine Geschichte in Rätseln gibt. Der Text präsentiert an erster Stelle kein Spiel von Mut und Ehre, er inszeniert keine Welt mit einem höheren Sinn, er ist ein einziges, narrativ entfaltetes Enigma.*”

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 248.



Küpper chega à conclusão de que “a epopeia como gênero é uma literarização não homogênea de um horizonte ainda 'escondido'”<sup>86</sup>. A forma e o conteúdo ideológico dos textos épicos, desse modo, mudam dependendo de como esse horizonte é “habitado”, e a epopeia, através do poema dos Nibelungos, também pode aparecer de forma fragmentada.

Uma representação da epopeia como uma máquina, dispositivo, mecanismo que “funciona” também esteve no centro do livro de F. Goyet de 2006, *Penser sans concepts* [Pensar sem conceitos]<sup>87</sup>. A própria essência do gênero épico aqui é sua função, ou seja, uma forma de pensamento político<sup>88</sup>. A *Chanson de Roland*, por exemplo, apresenta de forma narrativa o problema do poder real dilacerado, no início do século XII, pelas forças centrífugas do feudalismo e, assim, prepara a chegada do renascimento da monarquia por volta do ano 1200. O texto épico, dessa forma, enfrenta a crise política ao introduzir na narrativa os valores antagônicos em jogo que serão interpretados pelos personagens. A operação é realizada de duas maneiras: se na superfície a estrutura política é simplificada, ao criar oposições claras e bipolares, ela se complexifica profundamente e torna as partes envolvidas ambíguas. Ganelon, assim, será inexoravelmente condenado pela pior traição, embora aja de acordo com as regras feudais; para conseguir sua condenação, é necessário recorrer ao julgamento de Deus via duelo judicial. O trabalho épico aqui consiste justamente em que, por “tratar o material político de forma polifônica [...] a epopeia é um texto absolutamente partidário”<sup>89</sup>. Essa teoria possibilitou à pesquisadora, em artigo de 2016<sup>90</sup>, pensar a epopeia tanto no mundo moderno quanto no antigo. Certamente, F. Goyet especifica que se dirige aqui apenas a um tipo particular de texto épico, que ela propõe chamar de epopeia de refundação, e não à epopeia em geral<sup>91</sup>, todavia esse tipo de texto é tão moderno quanto antigo: o principal é esse “trabalho” que permite articular posições políticas e que a literatura realiza continuamente. A análise do subgênero “epopeia de refundação” gira em torno de dois pontos fundamentais: seu papel público e a polifonia do texto. A epopeia é política porque é produto de tempos difíceis. Os valores da sociedade não são simplesmente exibidos como a definição convencional da epopeia sugere; Goyet, como Küpper, vê isso como uma reflexão com consequências políticas muito maiores. Para ela, essa reflexão mobiliza todos os traços épicos: precisamos de toda a extensão

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>87</sup> GOYET, Florence. **Penser sans concepts**. *Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*. Paris: Honoré Champion, 2006, p. 7: “A epopeia bélica é uma máquina pensante gigantesca. A guerra que ela descreve é uma metáfora, que imita uma crise pública contemporânea a fim de dar-lhes os meios para compreendê-la intelectualmente. Na ausência de ferramentas conceituais [...] (históricas, jurídicas, filosóficas), a epopeia permite uma compreensão obscura, mas profunda e efetiva” [Nossa tradução].

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 567.

<sup>90</sup> GOYET, Florence, “L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée”, in **Le Recueil Ouvert** [Online], atualizado em: 31/05/2018, URL: <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice>.

<sup>91</sup> “Nem todos os textos carimbados como “epopeias” desempenharam esse papel de refundação, e, ao invés de tentar definir a epopeia em geral e *sub specie æternitatis*, pode ser interessante definir esse subgênero particular que torna possível inventar a novidade política”. [Tradução nossa do artigo original]

do texto, todos os conflitos que ele representa e as incontáveis narrativas paralelas a ele relacionadas, para ver gradualmente todas as implicações de modelos políticos concebíveis emergirem. O conceito de polifonia, considerado por Bakhtin como uma marca do romance moderno, é reivindicado também para a epopeia, sem, contudo, descartar simplesmente o monologismo: o último é desclassificado pela poética política da epopeia, porque a dialética dos modelos políticos é paradoxalmente realizada na simplificação e no esquematismo.

### O texto épico como um “dispositivo” cultural

Enquanto Küpper vê a epopeia como uma representação metafísica da realidade, da sociedade e da história, e Goyet considera a presença de um modelo político inovador como condição para refundar textos épicos, meu próprio trabalho<sup>92</sup> me levou a pensar que o caráter épico de um texto também pode ser determinado por sua função em uma cultura. Meu ponto de partida é a importação no âmbito – cronológico e geográfico – da Idade Média europeia de uma definição formulada por Richard Martin<sup>93</sup> no campo da literatura homérica. A epopeia não é um gênero, mas um supergênero: um texto épico é um recipiente *unmarked* (não marcado) como outras formas tradicionais, é um texto expansivo que se impõe – ou tenta se impor – como uma síntese ou uma reformulação de uma cultura e suas formas narrativas. Não obstante, ao mesmo tempo, é um texto marcado, onipresente, porque ocupa um lugar central na cultura sobre a qual atua. Essa definição se concentra mais na função do dispositivo textual e em sua relação com a memória cultural na qual está inserido do que em uma qualidade substancial. Poderíamos, a rigor, reduzir o raio dessa definição, colocando uma restrição de conteúdo: a história deve apresentar um sujeito heroico – embora cada cultura tenha seu próprio conceito de herói. Muitos dos primeiros textos das culturas vulgares medievais, entre os quais podemos incluir o *Beowulf*, o *Hildebrandslied*, o *Culhwch ac Olwen*, a *Chanson de Roland*, o *Nibelungenlied*, o *Digenis Akritas* – com a adição de dois textos seculares em latim, *Waltharius* e *Ruodlieb* –, apresenta de forma mais ou menos pronunciada uma propensão para a “coleção” cultural: o *Beowulf* foi definido, por exemplo, como *summa litterarum*<sup>94</sup> e, por isso, poderia ser considerado o texto épico por excelência. Outro texto investido dessa função de “*sillogé*”<sup>95</sup> (arquivo, acervo) na tradição narrativa que busca inovar, sintetizar e reformular é *Culhwch ac Olwen*, um texto galês do final do século XI. É uma narartiva vagamente emoldurada por uma *Brautwerbung* (busca pela noiva), na qual está inserida uma coleção em série de aventuras vividas pelo Rei Arthur – o personagem central do *romance* arturiano, um paradoxo curto-circuito entre os dois gêneros. De forma que o caráter polifônico da epopeia e sua

---

<sup>92</sup> GHIDONI, Andrea. Cultura e poetica dei dittici epici medievali. In: PIOLETTI, Antonio; RAPISARDA, Stefano (éd.). **Forme letterarie del Medioevo romanzo : testo, interpretazione e storia XI Congresso Società Italiana di Filologia Romanza (Catania, 22-26 settembre 2015)**. SOVERIA Mannelli: RUBBATTINO, 2016, p. 237-253 ; Forme epiche arturiane : polifonia medievale e preistoria del romanzo nel *Culhwch ac Olwen*. In: BARBIERI, Alvaro; GREGORI, Elisa (éd.). **Commixtio. Forme e generi misti in letteratura. Atti del XLIV Convegno Interuniversitario di Bressanone, Bressanone/Brixen 8-10 luglio 2016**. Padova: Esedra, 2017, p. 29-40.

<sup>93</sup> MARTIN, Richard. Epic as Genre. In: FOLEY, John (éd.). **A Companion to Ancient Epic**. Malden: Blackwell, 2005, p. 9-19.

<sup>94</sup> HARRIS, Joseph. *Beowulf* in Literary History. In: **Pacific Coast Philology**, vol. 17 (1982), p. 16-23.

<sup>95</sup> ODORICO, Paolo. La cultura della sillogé. 1) Il cosiddetto enciclopedismo bizantino. 2) Le tavole dei sapere di Giovanni Damasceno. In : **Byzantinische Zeitschrift**, vol. 83 (1990), p. 1-23 ; ODORICO, Paolo. Cadre d'exposition / cadre de pensée – la culture du recueil. In : **Orientalia Lovaniensia Analecta**, vol. 212 (2011), p. 89-107.

função de refundação, da qual Goyet destaca as aplicações nas esferas da política e da ideologia, também se inscrevem no seio dessa perspectiva central, ainda que sejam transferidos para a cultura narrativa.

Tomando a noção cognitiva de *adesão gradual* mencionada por P. Moran, entendemos que o *Roland* – que se limita a enxertar a batalha contra Baligant em um meio narrativo tradicional, ou seja, a morte de Roland em Roncesvale – apresenta um caráter épico menor em comparação com outros textos mencionados acima, porém comparado também com outras canções de gesta. Segundo a minha leitura<sup>96</sup>, o povo de *Narbonne* retoma um mito familiar arcaico que se relaciona com as primeiras façanhas dos filhos do velho conde Aymeri<sup>97</sup> e narra a partida de Narbonne, forçado pelo pai ou por Carlos Magno<sup>98</sup>, a partir do grupo de irmãos para a corte do rei onde eles teriam sido condecorados cavaleiros. Esse motivo da expulsão de Narbonne teria permitido tornar os irmãos protagonistas – individualmente ou em grupos – de curtas aventuras paralelas realizadas segundo os *patterns* (padrões) e motivos próprios da tradição das canções de gesta, espécie de recolha e amostragem do tópico do subgênero da infância. Uma história tradicional torna-se assim uma estrutura para incluir outros episódios baseados, por sua vez, em modelos igualmente tradicionais. A meu ver, é nesse sentido que os *Narbonnais* poderiam possuir um grau “épico” mais significativo do que o *Roland*. Claro, devemos também levar em consideração o outro aspecto fundamental da definição de Martin, que é a difusão do texto na cultura: essa é a condição de “popularidade” também enfatizada por Goyet. Nesse aspecto, o *Roland* parece ter desempenhado um papel mais incisivo na literatura francesa medieval do que os *Narbonnais*. Pode-se concluir que, no contexto das canções de gesta, faltam textos verdadeiramente épicos, pelo menos segundo a definição do supergênero, embora valha a pena acrescentar que muitos desses textos medievais são também “pontuações” quase isoladas, para as quais a condição marcada em suas respectivas culturas é fraca ou ausente.

### III. Temas antropológicos como ferramentas de comparação

Nas seções anteriores, observamos como a dialética entre os textos de romance heroico e o conceito mais amplo de epopeia permite o enriquecimento mútuo dos dois pólos: por um lado, o conceito de gênero épico se aprofundou em cada tradição cultural graças à introdução em seu perímetro de definição de modelos antropológicos que permitem considerar a produção local como uma variação de um fenômeno maior e quase universal; por outro lado, a anexação de gêneros de romance heroico ou textos prototípicos dentro do

---

<sup>96</sup> GHIDONI, Andrea. *L'eroe imberbe. Le enfances nelle chansons de geste : poetica e semiologia di un genere epico medievale*. Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2018, p. 82.

<sup>97</sup> Este “mito de família” arcaico não deve ser confundido com aquele identificado no mito indo-europeu de Joël Grisward (*Archéologie de l'épopée médiévale*. Paris: Payot, 1981). O conto arcaico em questão seria antes um conto heroico plenamente inscrito nas lendas das gestas carolíngias, nas quais viajamos pela origem da família Narbonne, enredo identificável pela comparação dos filhos *Narbonnais* e *Guillaume*. A expressão “mito de família” deriva de GUIDOT, Bernard. Le mythe familial de Narbonne dans la *Chanson des Aliscans* : une insertion souriante. In : **Travaux de Littérature**, vol. 1 (1994), p. 9-25.

<sup>98</sup> As duas variantes constituem a diferença entre os *Narbonnais* e os *Enfances Guillaume*: no primeiro caso, a expulsão dos irmãos é provocada pelo pai, que manda os filhos em busca de fortuna em outro lugar; no segundo, é Carlos Magno que usa o pretexto de apresentar os Aymerides à corte, de acordo com as regras do feudalismo [Tradução de comentário feito pelo articulista].

domínio épico em uma base antropológica nos permitiu ver como é possível construir novos conceitos épicos – e tipos épicos particulares.

Além da definição geral da epepeia e da comparação entre culturas mais ou menos díspares realizada por meio de textos representativos e exemplares, a comparação também pode abranger aspectos mais específicos. Se se pudesse falar de antropologia das culturas ou da literatura nos casos citados, poderíamos falar também de antropologia do texto (literário) nos estudos de que vamos tratar agora, porquanto as comparações entre os textos isolados ou os grupos de textos destacam aspectos específicos. O objetivo desses estudos não é a (re)definição do gênero narrativo épico, e o uso de textos épicos como objetos de comparação transcultural é puramente instrumental. Em casos de comparação anteriores, tentamos focar na especificidade do épico, bem como na especificidade dos diferentes membros desse conjunto, usando uma seleção de um grupo de textos. Nos estudos que agora examinaremos, os textos épicos são utilizados como documentos que testemunham fenômenos antropológicos de âmbito mais amplo. Se estes últimos podem se manifestar em textos épicos, com variações particulares, a escolha de textos heroicos é contingente.

A comparação entre textos épicos de diferentes culturas é, pois, feita com base em construções epistemológicas que muitas vezes não derivam da literatura, mas se desenvolvem em outros campos do conhecimento, como antropologia, sociologia, filosofia, psicologia. O conceito de epepeia é obviamente um conceito ético, produzido por um observador teoricamente distante das culturas e produtos culturais comparados; entretanto, esse conceito tem sido tradicionalmente formulado no campo literário para identificar qualidades comuns a uma série de textos. Escolherei aqui um número limitado desses estudos, que se destacam por sua participação em tendências mais ou menos amplas das humanidades – e que, portanto, não são experiências isoladas.

## **Emoções**

Uma corrente de estudos literários particularmente desenvolvida na Alemanha adota o conceito de emoção como base de comparação entre textos<sup>99</sup>. De acordo com essa abordagem antropoliterária, as emoções atribuídas a um personagem podem servir de base para reflexões transculturais: são, na verdade, condições universais, que estão presentes em todo ser humano – e a equação, talvez não inteiramente aceitável, prevê que o personagem narrativo seja comparável a um ser humano –, porém que surgem em contextos sociais particulares, para os quais há um cruzamento de elementos universais e variações particulares limitadas às circunstâncias em que o personagem individual expressa os sentimentos sob exame.

---

<sup>99</sup> Sobre esse assunto, ver ALTHOFF, Gerd. Tränen und Freude: Was interessiert Mittelalter-Historiker an Emotionen?. In: *Frühmittelalterliche Studien*, n. 40 (2006), p. 1-11.

Um exemplo recente dessa tendência, aplicado a textos épicos da Idade Média românica, é um artigo de Evamaria Freienhofer<sup>100</sup>, que analisa a expressão de raiva na canção francesa antiga *Aliscans* e sua reescrita em território germânico por Wolfram von Eschenbach, o *Willehalm*. O estudo proposto pelo artigo encontra-se na encruzilhada de duas tendências seguidas pela pesquisa contemporânea na área das humanidades. Por um lado, a abordagem adota a perspectiva da pesquisa transcultural, que examina objetos e fenômenos históricos e culturais em um processo dinâmico de influências, diferenciações, diálogo entre dois ou mais sistemas culturais; por outro lado, as emoções como motivo literário são consideradas como um objeto de estudo, o que, por seu caráter antropológico universal, permite que os textos literários sejam examinados de uma perspectiva *glokale*, ou seja, uma abordagem tão atenta à localização do texto quanto às suas relações globais com outros textos de outras culturas: “com a disposição e a função da raiva, escolho um eixo que toca de forma central os interesses atuais da pesquisa transcultural. Surge, assim, no estudo dessa emoção, a construção de si e do estrangeiro, as diferenciações no interior, nas margens e no exterior, bem como a estruturação da comunidade em geral. Ao mesmo tempo, a ênfase na raiva, como veremos, permite uma interpretação global e local – ‘glocal’ -, que se diferencia sobretudo no plano metodológico”<sup>101</sup>.

O artigo estuda em particular o episódio em que o protagonista Guillaume/Willehalm desencadeia e expressa sua raiva perante a corte do Rei da França. Por meio da semântica da raiva – definida como uma reação à própria depreciação por parte dos outros – e dos sinais com os quais ela é expressa e incorporada no personagem, E. Freienhofer distingue entre textos franceses e alemães. No primeiro caso, a raiva é de fato expressa em uma série de gestos e sintomas físicos; no segundo caso, sua expressão física é omitida, por ser percebida pelo autor como uma violação da etiqueta judicial. Os dois textos respondem, dessa maneira, a dois contextos diferentes que o autor chama de *emotional communities* (comunidades emocionais). Embora isso não seja explicado nesse estudo – daí o conceito de epopeia parecer ausente – podemos concluir que a ênfase nas emoções, determinada pelo contexto sociocultural em que a canção é recitada, permite observar de uma nova perspectiva a pragmática do texto épico, isto é, como ele se transforma em resposta às necessidades dos participantes nas ocasiões “aurais” em e para as quais o texto épico é divulgado e projetado.

## O animal

O conceito filosófico e antropológico de pós-humano oferece outra perspectiva para trabalhos recentes<sup>102</sup>. Ele repensa o conceito de humano e hibridiza a noção que podemos ter de nossa espécie em

---

<sup>100</sup> FREIENHOFER, Evamaria. Zorn als “glokales” Ereignis. Differenz und Zugehörigkeit in *Willehalm* und *Aliscans*, KASTEN, Ingrid; AUTERI, Laura (éd.). *Transkulturalität und Translation. Deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext*. Berlin: DeGruyter, 2017, p. 111-126.

<sup>101</sup> FREIENHOFER, Evamaria, Zorn als “glokales” Ereignis, op. cit., p. 111-112.

<sup>102</sup> Ver: MARCHESINI, Roberto. *Post-human*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002; WOLFE, Cary. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010; BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge, Polity Press, 2013.

comparação com máquinas ou animais: ao transferir essa lente cognitiva para o campo literário, podemos então refletir sobre os textos épicos medievais, reconstruindo o modelo heroico que os fundamenta, a fim de trazer à tona aspectos desumanos, não humanos e animais, como fazem, por exemplo, os *animal studies* (estudos de animais), estudos fortemente influenciados pela filosofia pós-humana<sup>103</sup>. A definição teórica do que se entende por herói nas diversas culturas, assim como os diversos modelos heroicos presentes nos diferentes gêneros narrativos, constituem uma das formas de abordar a definição da epopeia, ainda que a epopeia e o herói nem sempre estejam juntos.

A obra de Antonella Sciancalepore é bastante representativa dessa linha de estudo. Seu livro *Il cavaliere e l'Animale* (2018)<sup>104</sup> trata da hipótese de uma persistência de aspectos teriomórficos, vale dizer, da forma animal, na caracterização do cavaleiro na literatura de Oit (canções de gesta e romances). O teriomorfismo do guerreiro ocorre sempre que o cavaleiro entra fisicamente na morfologia animal, adquire simbolicamente a identidade animal ou é caracterizado por sua interação com um animal. Uma de suas constantes é que o animal é utilizado pelos textos para descrever a qualidade heroica de seu caráter e que a animalidade, física ou simbólica, é o que distingue o herói como ser sobre-humano.

Em um artigo de 2014 mais especificamente dedicado à epopeia da fronteira, A. Sciancalepore<sup>105</sup> ampliou essa perspectiva para falar do status introdutório do herói. O papel do guerreiro como defensor da comunidade contra tudo o que ele considera como estranho a si mesmo, naturalmente o leva a incorporar o conceito de fronteira. Isso é especialmente verdadeiro para a Idade Média: na realidade, e como era o caso na imaginação medieval, o espaço introdutório não aparece como uma fronteira linear e inequívoca, mas sim como uma fronteira diversificada. O herói medieval atua nesse contexto cronotópico: para poder cumprir o seu papel de protetor da comunidade contra a ameaça externa, ele se situa na periferia territorial e cultural – assim como antropológica – da comunidade e, diante do inimigo, assume algumas de suas características físicas e comportamentais. Essa ambivalência também parece resultar da inevitável contaminação do guerreiro, encarnação da fronteira permeável da comunidade, pelo inimigo a ser combatido, que o leva a se encarregar de parte de sua alteridade e a se situar fora da comunidade humana.

---

<sup>103</sup> Ver, por exemplo: COHEN, Esther. Animals in Medieval Perception: The Image of the Ubiquitous Other. In: Manning, Aubrey; Serpell, James (éd.). **Animals and Human Society: Changing Perspectives**. New York: Routledge, 1994, p. 59-80; Crane, Susan. **Animal Encounters: Contacts and Concepts in Medieval Britain**. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 2013; McCracken, Peggy. Nursing Animals and Cross-Species Intimacy. In: Burns, Jane - Peggy McCracken, Peggy (éd.). **From Beasts to Souls: Gender and Embodiment in Medieval Europe**. Notre-Dame: University of Notre-Dame Press, 2013, p. 39-64.

<sup>104</sup> SCIANCALEPORE, Antonella. **Il cavaliere e l'animale. Aspetti del teriomorfismo guerriero nella letteratura francese medievale (XII-XIII secolo)**. Macerata: Eum, 2018.

<sup>105</sup> SCIANCALEPORE, Antonella. Il guerriero come confine : lineamenti antropologici del cavaliere belva. In: **L'immagine riflessa**, vol. 23 (2014), p. 95-120.

## Desejo mimético

Outra via de pesquisa com ferramentas antropológicas é aquela aberta pelas reflexões de R. Girard sobre o desejo mimético e a violência, caminho percorrido por Beate Langenbruch<sup>106</sup> para o estudo da *Coroação de Luís* e das canções de gesta em geral: “Se as teses antropológicas de René Girard já têm cerca de cinquenta anos, só recentemente elas foram aplicadas à epopeia medieval; geralmente, as leituras antropológicas da canção de gesta ainda não são muito diversificadas, abrangendo sobretudo o estudo da trifuncionalidade indo-europeia e o do substrato folclórico-mítico”<sup>107</sup>. Os empréstimos da reflexão antropológica são, pelo contrário, “instrumentos interessantes para lançar uma nova luz tanto sobre o heroísmo épico como sobre a sua ligação com as aspirações de uma sociedade”. Para praticar uma antropologia da epopeia, deve-se supor que o herói épico não é apenas um homem excepcional entre os mortais: mais precisamente no mecanismo do desejo mimético, “seu papel no triângulo do desejo também é crucial e explica como os desejos dos outros personagens são construídos em relação a esse pólo central”<sup>108</sup>. Langenbruch também observa que a teoria do desejo mimético de Girard, paradoxalmente, tem sido aplicada muito menos às canções de gesta do que à dinâmica da violência social, embora o desejo, segundo o pensamento girardiano, seja a condição para o desencadeamento da violência<sup>109</sup>. Contudo, embora raramente mobilize exemplos da literatura medieval para seus discursos, Girard usa o último testemunho da literatura cavaleiresca para representar o funcionamento do mecanismo do desejo mimético: Dom Quixote, que segue o ideal cavaleiresco não diretamente, mas pela mediação do modelo do herói Amadis. O desejo mimético implica que o objeto cobiçado pelo sujeito é mediado por um terceiro agente – daí o triângulo – que indica o objeto e excita a vontade do sujeito. Esse mecanismo é identificado por Langenbruch nos vários ramos da *Coroação*, em que os mediadores que provocam o desejo de usurpadores que tentam se apoderar da coroa da França podem ser Carlos Magno ou Guilherme.

---

<sup>106</sup> LANGENBRUCH, Beate. Héros épiques, désirs mimétiques : une lecture anthropologique du *Couronnement de Louis*. HECKMANN, Hubert ; LANGENBRUCH, Beate ; LENOIR, Nicolas. “*Cel corn ad lunge aleine !*”. *Mélanges en l’honneur de Jean Maurice*. Rouen : PURH, 2016, p. 65-84.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 67-68. Texto original : “Si les thèses anthropologiques de René Girard ont déjà une cinquantaine d’années, c’est depuis peu seulement qu’on les applique à l’épique médiéval ; globalement les lectures anthropologiques de la chanson de geste sont encore assez peu diversifiées, couvrant surtout l’étude de la trifonctionnalité indo-européenne et celle du substrat folklorico-mythique”.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 68. Texto original : “son rôle dans le triangle du désir est aussi crucial et explique comment les désirs des autres personnages se construisent par rapport à ce pôle central”.

<sup>109</sup> A esse respeito, podemos citar a tese *Le chant de la violence collective : l’imaginaire persécuteur dans les versions françaises de la Chanson de Roland*, defendida por Mathieu Dijoux em Grenoble em 2015. Esse trabalho é notável pela abordagem anti-prototípica de *Roland*, pela retomada da comparação mitológica na tradição dumeziliana e por sua inspiração girardiana: “A tese de fato se propõe estudar a *Canção de Rolando* à luz da hipótese de vítima desenvolvida por René Girard, que nos permite pensar sob uma nova luz a estética e a ideologia da canção de gesta. Na verdade, a poética da repetição e a arte da simetria são receptivas à teoria do desejo mimético, assim como a crise épica mantém estreitas analogias com o modelo da crise sacrificial. É em torno da questão antropológica da violência e da ambiguidade da figura do guerreiro mítico que esta obra concilia dois métodos considerados incompatíveis, mas complementares na análise que oferecem da ambivalência dos heróis épicos” [Tradução nossa do resumo em francês apresentado pelo autor do artigo; para ver o resumo original ; consulte: [http://www.theses.fr/2015GR\(EAL012\)](http://www.theses.fr/2015GR(EAL012))].



O herói se revela assim um pólo essencial do desejo mimético [...]. Mediador poderoso, o herói designa os objetos desejáveis para seus rivais; [...] ele também pode ser um modelo para o leitor-ouvinte. Às vezes, ele se surpreende ao se tornar o sujeito desejante e experimentar desejos despertados por terceiros [...]. Formulando desse modo [...] as ambições de classes e grupos sociais, a canção de gesta é ao mesmo tempo um receptáculo que acolhe e um trampolim que põe em relevo as questões dos desejos miméticos coletivos <sup>110</sup>.

## Conclusão

Esses poucos trabalhos recentes sobre a relação entre textos medievais épicos e heroicos e o uso de ferramentas antropológicas nos estudos literários medievais permitem destacar o diálogo à distância entre estudiosos que refletem sobre esses temas: embora não haja um debate acirrado entre essas ocasionais “pontuações” teóricas, ilhas flutuantes no mar de estudos ecdóticos e especializados – e também por se tratarem de estudos recentes que não são citados entre si e para os quais ainda não é possível registrar um impacto duradouro –, procuramos, todavia, enfatizar as afinidades terminológicas, metodológicas e conceituais, bem como o diálogo e o debate com os estudos de anos anteriores (como foi o caso de Moran com Poirion) e trabalhos semelhantes realizados em outras disciplinas (por exemplo, Langenbruch e Girard). Podemos concluir oferecendo algumas perspectivas e lições que podem ser extraídas dessas reflexões dispersas.

Em primeiro lugar, é necessário um uso mais rigoroso da palavra epopeia em comparação com os textos medievais: Moran mostra, por exemplo, que o uso desse conceito implica uma abordagem antropológica e comparativa, muito distinta de uma abordagem histórica ou semiológica.

O gênero das canções de gestas deve ser avaliado em termos diacrônicos porque suas “regras” mudam com o tempo. De modo que não deve ser descrito com base em um único protótipo, como costumava acontecer no passado com o *Roland*: a história e a antropologia podem talvez se juntar na tentativa de definir as origens do gênero, para mostrar como um corpo de textos fortemente caracterizados culturalmente podem ser precedidos por “formas simples”<sup>111</sup>, tipos universais, que – com uma comparação cuidadosa – podem nos revelar os ancestrais diretos das canções de gesta – pelo menos de forma genérica, já que sua substância real é inacessível.

Quanto à definição de epopeia, parece-me que agora tende cada vez mais a uma conceituação dinâmica, em que a epopeia não é uma substância fixa e universal, antes se torna um recipiente que cada cultura “épica” pode preencher de conteúdos específicos e multifacetados, devolvendo uma imagem polifônica de certos textos

---

<sup>110</sup> LANGENBRUCH, Beate. Héros épiques, désirs mimétiques, op. cit., p. 84. Texto original: “Le héros se révèle ainsi un pôle essentiel dans le désir mimétique [...]. Puissant médiateur, le héros désigne les objets désirables à ses rivaux ; [...] il peut aussi être un modèle pour le lecteur-auditeur. Parfois on le surprend à devenir le sujet désirant, et à éprouver des désirs suscités par des tiers [...] Formulant ainsi [...] les ambitions de classes et de groupes sociaux, la chanson de geste est en même temps un réceptacle qui accueille et un tremplin qui fait rebondir puissamment les enjeux des désirs mimétiques collectifs”.

<sup>111</sup> A referência é naturalmente a JOLLES, André. **Einfache Formen**. Halle, 1930.

épicos ou das sociedades que os compõem ou, melhor ainda, como uma “máquina” realizando funções específicas e um “trabalho” dentro uma cultura.

Finalmente, embora reconhecendo a importância e eficácia heurística dos conceitos emprestados da antropologia – emoções, animalidade, desejo mimético ... –, no entanto, deve-se ter cuidado com os mecanismos automáticos. Tanto nos textos medievais como na literatura de outros horizontes culturais, os personagens certamente possuem características humanas que nos permitem nos identificarmos com eles, pois o homem não é capaz de imaginar um “agente” desprovido de características humanas; e se às vezes nos parecem desumanos, animais, a antropologia contemporânea nos ensina que esses traços também são inerentes à nossa natureza. Entretanto, resta demonstrar que o ser humano pode estar completamente sobreposto ao herói, considerado não apenas como um homem que realiza empreendimentos extraordinários, mas também como um indivíduo de uma categoria distinta, a meio caminho entre o humano e o divino, monstruoso, animal, santo<sup>112</sup>. O herói apresenta aspectos humanos que, sem dúvida, podem ser interpretados de forma antropológica, sem contudo esquecer que essa leitura é parcial e que ele é uma entidade “construída” na globalidade da cultura humana, através de textos, lendas, representações plásticas, cultos religiosos. Se fôssemos indicar um possível caminho que os estudos épicos podem percorrer com sucesso, certamente seria o do estudo do herói, não em termos humanos ou como um documento de nossa identidade psíquica ou emocional, mas como um *conceito culturoológico*, como um personagem cujo estudo é capaz de reunir disciplinas das ciências humanas muitas vezes separadas: literatura, antropologia, história das religiões.

### Referências bibliográficas

ALTHOFF, Gerd. Tränen und Freude : Was interessiert Mittelalter-Historiker an Emotionen ?. In: **Frühmittelalterliche Studien**, n. 40 (2006), p. 1-11.

AVALLE, d’Arco Silvio. **Cultura e lingua francese delle origini nella Passion di Clermont-Ferrand**. Milano-Napoli: Ricciardi, 1962.

BRAIDOTTI, Rosi. **The Posthuman**. Cambridge: Polity Press, 2013.

CRANE, Susan. **Animal Encounters : Contacts and Concepts in Medieval Britain**. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 2013.

COHEN, Esther. Animals in Medieval Perception : The Image of the Ubiquitous Other. In: MANNING, Aubrey; SERPELL, James (éd.). **Animals and Human Society : Changing Perspectives**. New York: Routledge, 1994, p. 59-80.

DIJOUX, Mathieu. **Le chant de la violence collective : l’imaginaire persécuteur dans les versions françaises de la Chanson de Roland**. Thèse Université Grenoble-Alpes, 2015, URL : <http://www.theses.fr/2015GREAL012>.

FOWLER, Alastair. **Kind of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes**. Oxford: Oxford University Press, 1982.

---

<sup>112</sup> Para se ter uma ideia da construção do herói em uma cultura, pode-se ler BRELICH, Angelo. **Gli eroi greci. Un problema storico-religioso**. Adelphi: Milano, 2010 [1e éd. Edizioni dell’Ateneo, Roma, 1958].

- FREIENHOFER, Evamaria. Zorn als "glokales" Ereignis. Differenz und Zugehörigkeit in *Willehalm* und *Aliscans*. In: KASTEN, Ingrid; AUTERI, Laura (éd.). **Transkulturalität und Translation. Deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext**. Berlin: DeGruyter, 2017, p. 111-126.
- GHIDONI, Andrea. **Per una poetica storica delle *chansons de geste*. Elementi e modelli**. Venezia : Edizioni Ca' Foscari, 2015 (en ligne : <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-97735-91-5/>);
- GHIDONI, Andrea. The Origins of the Narrative Structures in the *Chansons de Geste*. In : **Perspectives médiévales**, n. 35 (2014), URL : <http://peme.revues.org/4321>
- GHIDONI, Andrea. Sviluppo diacronico e diatopico delle *chansons de geste* . In : DIVIZIA, Paolo (éd.). **Il viaggio del testo. Atti del Convegno internazionale di Filologia italiana e romanza (Brno, 19-21 giugno 2014)**. Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2017, p. 395- 406
- GHIDONI, Andrea. Modello ossidionale e modello agiografico : *patterns* a confronto nella preistoria delle *chansons de geste*. In : CARERI, Maria (éd.) **Par deviers Rome m'en revenrai errant" XXe Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes**. Roma : Viella, 2017, p. 515-525.
- GHIDONI, Andrea. Cultura e poetica dei dittici epici medievali. In: PIOLETTI, Antonio; RAPISARDA, Stefano (éd.). **Forme letterarie del Medioevo romanzo : testo, interpretazione e storia XI Congresso Società Italiana di Filologia Romanza (Catania, 22-26 settembre 2015)**. Soveria Mannelli: Rubbattino, 2016, p. 237-253.
- GHIDONI, Andrea. Forme epiche arturiane : polifonia medievale e preistoria del romanzo nel *Culhwch ac Olwen*. In: BARBIERI, Alvaro ; GREGORI, Elisa (éd.). **Commixtio. Forme e generi misti in letteratura. Atti del XLIV Convegno Interuniversitario di Bressanone, Bressanone/Brixen 8-10 luglio 2016**. Padova: Esedra, 2017, p. 29-40.
- GHIDONI, Andrea. Narrazioni eroopietiche mediolatine : "punteggiature" nell'evoluzione delle letterature profano-volgari. In: **Mittelateinisches Jahrbuch**, vol. 53, n. 3 (2018), p. 399-422.
- GHIDONI, Andrea. **L'eroe imberbe. Le enfances nelle chansons de geste : poetica e semiologia di un genere epico medievale**. Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2018.
- GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière**. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari. Paris : Honoré Champion, 2006.
- GOYET, Florence. L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée. In : **Le Recueil Ouvert** [En ligne], mis à jour le : 31/05/2018, URL: <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoblealpes.fr/revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice>.
- GRISWARD, Joël. **Archéologie de l'épopée médiévale**. Paris : Payot, 1981.
- GUIDOT, Bernard. Le mythe familial de Narbonne dans la *Chanson des Aliscans*: une insertion souriante. In : **Travaux de Littérature**, vol. 1 (1994), p. 9-25.
- HARRIS, Joseph. *Beowulf* in Literary History. In: **Pacific Coast Philology**, vol. 17 (1982), p. 16-23.
- HOEPFFNER, Ernest. Les rapports littéraires entre les premières chansons de geste. In : **Studi Medievali**, n. 4 (1931), pp. 233-258 ; n. 6, p. 45-81.
- KÜPPER, Joachim. Transzendenter Horizont und epische Wirkung. Zu *Ilias*, *Odyssee*, *Aeneis*, *Chanson de Roland*, *El Cantar de mio Cid* und *Nibelungenlied*. In: **Poetica**, vol. 40 (2008), p. 211-267.
- LAKOFF, George. **Women, Fires and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind**. Chicago: University Press, 1987.

- LANGENBRUCH, Beate. Héros épiques, désirs mimétiques : une lecture anthropologique du *Couronnement de Louis*. In: HECKMANN, Hubert; LANGENBRUCH, Beate; LENOIR, Nicolas. **“Cel corn ad lunge aleine !”**. *Mélanges en l’honneur de Jean Maurice*. Rouen : PURH, 2016, p. 65-84.
- MARCHESINI, Roberto. **Post-human**. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.
- MARTIN, Richard. Epic as Genre. In: FOLEY, John (éd.). **A Companion to Ancient Epic**. Malden: Blackwell, 2005, p. 9-19.
- MCCRACKEN, Peggy. Nursing Animals and Cross-Species Intimacy. In: BURNS, Jane; PEGGY MCCRACKEN, Peggy (éd.). **From Beasts to Souls : Gender and Embodiment in Medieval Europe**. Notre-Dame: University of Notre-Dame Press, 2013, p. 39-64.
- MORAN, Patrick. Genres médiévaux et genres médiévistes : l’exemple des termes *chanson de geste* et *épopée*. In : **Romania**, vol. 136 (2018), p. 38-60.
- NEEDHAM, Rodney. Polythetic Classification: Convergence and Consequences. In: **Man**, n. 10 (1975), p. 349-369.
- ODORICO, Paolo. La cultura della sillogé. 1) Il cosiddetto enciclopedismo bizantino. 2) Le tavole dei sapere di Giovanni Damasceno. In: **Byzantinische Zeitschrift**, vol. 83 (1990), p. 1-23.
- ODORICO, Paolo. Cadre d’exposition / cadre de pensée – la culture du recueil. In : **Orientalia Lovaniensia Analecta**, vol. 212 (2011), p. 89-107.
- POIRION, Daniel. Chanson de geste ou épopée ? Remarques sur la définition d’un genre. In : **Travaux de linguistique et de littérature**, n. 10 (1972), p. 7-20.
- ROSCH, Eleanor. Natural Categories. In : **Cognitive Psychology**, n. 4 (1973), p. 328-350
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **Qu’est-ce qu’un genre littéraire?** Paris: Seuil, 1989.
- SCHNUR-WELLPOTT, Margrit. **Aporien der Gattungstheorie aus semiotischer Sicht**. Tübingen : Narr, 1983.
- SCIANCALEPORE, Antonella. Il guerriero come confine : lineamenti antropologici del cavaliere belva. In : **L’immagine riflessa**, vol. 23 (2014), p. 95-120.
- SCIANCALEPORE, Antonella. **Il cavaliere e l’animale. Aspetti del teriomorfismo guerriero nella letteratura francese medievale (XII-XIII secolo)**. Macerata : Eum, 2018.
- VINCLAIR, Pierre. Le roman fait l’épopée. In : **Le Recueil Ouvert** [En ligne], mis à jour le: 26/03/2018 URL: <http://ouvrir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/166-le-roman-fait-l-epopee>.
- WATHELET-WILLEM, Jeanne (1964). À propos de la technique formulaire dans les plus anciennes chansons de geste. In : RENSON, Jean (éd.). **Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévales offerts à M. Maurice Delbouille**. Gembloux : Duculot, 1964, vol. II, p. 705-27.
- WOLFE, Cary. **What is Posthumanism?** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. **Essai de poétique médiévale**. Paris: Le Seuil, 2000 [1972].



## Relatos de pesquisa





PAIXÃO, Alexandre da Silva. Ressonâncias de *A divina comédia* na obra de Machado de Assis. In: **Revista Épicas**. Ano 5, Número Especial 4, Março 2021, p. 99-118. ISSN 2527-080X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021vNE4.99118>

## RESSONÂNCIAS DE A *DIVINA COMÉDIA* NA OBRA DE MACHADO DE ASSIS RESONANCES OF *THE DIVINE COMEDY* IN MACHADO DE ASSIS'S WORK

Alexandre Silva da Paixão<sup>113</sup>  
Universidade Federal de Sergipe (UFS)  
COPES

**RESUMO:** Este artigo almeja mostrar como *A Divina Comédia* (2017), de Dante Alighieri, poeta italiano medieval, influenciou a obra de Machado de Assis, escritor brasileiro do século XIX pertencente ao Realismo. Além do mais, abordam-se alguns críticos que perceberam esta influência dantesca no romancista como Bizarri (1961), Andrade (1974), Silva (1999), Moraes (2007), Lucchesi (2013) e Maddaleno (2019). Esta pesquisa foi motivada pelo anseio de reunir todas as referências ao poema épico encontradas na obra machadiana, a fim de se compreender melhor como as apropriações dantescas perpassam à sua escrita e como se relacionam às temáticas da corrente literária para a qual o beletrista carioca se dedicou. Constatou-se, por meio de um levantamento bibliográfico quantitativo, que, na obra integral machadiana, as ressonâncias dantescas aparecem desde menções ao nome do poeta florentino, a personagens dantescas, a enredos dos cantos, a citações diretas de versos além da imitação do terceto do *poema sacro*.

**Palavras-chave:** Machado de Assis; *A Divina Comédia*; Ressonâncias; Obra machadiana.

**ABSTRACT:** This article aims to show how *The Divine Comedy* (2017), by Dante Alighieri, medieval Italian poet, influenced Machado de Assis's work, 19th century brazilian writer belonging to Realism. In addition, some critics are approached who perceived this dantesque influence in the novelist as Bizarri (1961), Andrade (1974), Silva (1999), Moraes (2007), Lucchesi (2013) and Maddaleno (2019). This research was motivated by the desire to gather all the references to the epic poem found in Machado's work, in order to better understand how the dantesque appropriations pervade his write and how they relate

<sup>113</sup> Graduando em Letras português/espanhol pela Universidade Federal de Sergipe (Departamento de Letras Estrangeiras/UFS). E-mail: alexandrepaixao8991@gmail.com. Esta pesquisa é resultado do trabalho de PIBIC "Ressonâncias de *A Divina Comédia* no Brasil do século XIX" financiado pela COPES.

to the themes of the literary current for which the beletrist carioca dedicated himself. It was found, through a quantitative bibliographic survey, that, in the complete Machado's work, the dantesque resonances appear from references to the name of the Florentine poet, to dantesque characters, to the plots of the chants, to the plots of the songs and to direct quotes from verses furthermore to the imitation of the triplet of the sacred poem.

**Keywords:** Machado de Assis; *The Divine Comedy*; Resonances; Machado's work.

## Introdução

A origem da literatura comparada remonta à antiguidade clássica. Segundo Nitrini (1997), a literatura comparada surge concomitantemente a própria literatura, ou seja, “bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las, com o intuito de se apreciar seus respectivos méritos” (NITRINI, 1997, p. 19). De acordo com Carvalho (1986), comparar é um ato que faz parte da estrutura cognitiva humana e é uma forma de organizar e expandir traços de diversas culturas.

Dentre os estudiosos ligados à literatura comparada tradicional do século XX, o espanhol Alejandro Cioranescu fez um trabalho significativo ao esmiuçar os conceitos de influência e imitação, que na maioria das vezes são equivocados pelos comparatistas. Para o autor, “imitação refere-se a detalhes materiais como a traços de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados” (NITRINI, 1997, p. 127). Já a influência “é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do autor” (NITRINI, 1997, p. 127, 128). Esta repetição por meio da imitação ou da influência de uma obra anterior é feita de forma calculada e reflexiva, já que

[...] Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e [...] o re-inventa. (CARVALHAL, 1986, p. 53, 54)

Consoante ao pensamento da autora supracitada, o norte-americano Alfred Aldridge define influência como características que existem na obra de um autor que não poderiam ter existido se não houvesse lido e estudado um autor antecedente. Assim, antes de iniciar-se o *tertium comparationis* é imprescindível que o comparatista se certifique se o autor do *corpus* da pesquisa leu a obra de seu antecessor.

Outro conceito que se destaca na literatura comparada é o de assimilação. O francês Paul Valéry referindo-se, ao grau de assimilação de um autor por outro, diz que é importante se nutrir dos outros, entretanto, deve digeri-los. Ao se influenciar é imperioso “digerir”, isto é, não deixar as facetas do outro visíveis, contudo, ao assimilar traços textuais de uma obra lida e reproduzi-los, o escritor deve fazê-lo transmitindo suas características *sui generis* na obra influenciada.

Nos anos 60, Julia Kristeva cria o conceito de intertextualidade para designar o processo de dependência, relação e absorção que um texto tem com um precursor. Ademais, na mesma década, destaca-se a estética da recepção, que aperfeiçoou a literatura comparada estudando a relação entre a tríade: autor, obra e público. Este



ramo da crítica literária investiga o efeito produzido pela obra e a maneira como esta é recebida pelo público. O leitor passou a desempenhar uma função preponderante no aspecto de avaliação e mensuração da obra literária. De acordo com Nitrini (1997), ao receber uma obra o público pode lê-la e recusá-la ou admirá-la e interpretá-la. Além do mais, às vezes o leitor pode apreciá-la de tal maneira que assimila suas características. Em suma, pode-se afirmar que a estética da recepção considera que o texto literário só ganha sentido em si mesmo no momento que é lido e interpretado pelo público.

Esta pesquisa faz parte da literatura comparada e almeja mostrar como *A Divina Comédia* (2017), de Dante Alighieri, influenciou a literatura brasileira no século XIX. Neste período, destaca-se Machado de Assis, onde se nota referência ao poeta italiano em quase todos os gêneros literários. Apresentam-se alguns pesquisadores que estudaram as ressonâncias dantescas no escritor realista como Bizarri (1961), Andrade (1974), Silva (1999), Moraes (2007), Lucchesi (2013) e Maddaleno (2019). Na obra machadiana, as ressonâncias dantescas vão desde referências ao nome do poeta florentino, a personagens dantescas, a enredos dos cantos e a citações diretas de versos. Além disso, vê-se a imitação do terceto dantesco e a tradução de canto da *Comédia* feitos por Machado. Intenta-se mostrar, também, como o *poema sacro* deu sentido e significância à obra do autor supracitado, a fim de se compreender melhor aspectos marcantes de seus textos, já que a literatura comparada vai além do mapeamento, tendo como meta primordial dissertar como tais alusões apropriadas servem para enfatizar os temas abordados pelo leitor/imitador (CARVALHAL, 1986).

### **Ressonâncias gerais de *A Divina Comédia* na obra machadiana**

Depois de mais de 5 séculos menosprezada pelos leitores, no “século XIX [...] a *Comédia* torna a povoar a bibliópolis daqui e de além-mar” (LUCCHESI, 2013, p. 98, grifo do autor). A obra recupera seu prestígio inicial e torna-se uma das obras italianas mais apreciada e estudada mundialmente. Após se expandir por toda a Europa, atravessa o “além-mar” e “no Século XIX, ganha a América Latina. Não são poucos os escritores no México e na Argentina que lêem e discutem sua obra, mesmo, por vezes, não o lendo no original, mas em traduções francesas e espanholas” (ROCHA, 2007, p. 47). Segundo Sterzi (2008, p. 16, os grifos são meus), Dante “só alcançou uma mais ampla legibilidade nos séculos XIX e XX: [...], pode-se dizer que sua obra é, em alguma medida, *um fenômeno romântico e moderno*”. A influência da *Comédia* é marcante, principalmente, nas obras dos escritores românticos e modernos da literatura brasileira. Este trabalho faz um recorte destacando as ressonâncias da *Comédia* na obra machadiana.

Machado de Assis (1839 – 1908) foi comprovadamente o maior estudioso da obra de Dante no século XIX. Edoardo Bizarri, o tradutor do *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, para o italiano em 1970, foi o primeiro a fazer um estudo abrangente e minucioso das ressonâncias da *Divina Comédia* em toda obra machadiana, cujo trabalho foi publicado em um livro intitulado *Machado de Assis e a Itália* (1961). De acordo com Bizarri, (1961, p. 18):

Dante foi entre os autores preferidos de Machado de Assis, que dele fez objeto de estudo e de culto durante toda sua vida. Esta predileção não pode causar estranheza se considerarmos as exigências estilístico-estéticas de Machado e seu íntimo conjugar-se com uma severa estrutura moral; é de estranhar, ao contrário, não tê-la os estudiosos devidamente sublinhada e analisada, pois basta a denuncia-la a frequência de citações dantescas, em italiano, na obra de Machado, durante mais de quarenta anos.

Estas mais de 4 décadas de influência dantesca mencionada por Bizarri se estendem do ano 1864, no poema “Versos a Corina”, onde se observa a primeira citação dantesca advinda do capítulo XXIII de *Vita Nuova*, primeira obra de Dante, e prolonga-se até 1908, no romance *Memorial de Aires*, último livro do autor, em que se verificam 2 citações diretas e 1 indireta da *Comédia*. Diante de tamanha alusão ao *poema sacro*, Lucchesi (2013) defende que, no Brasil, pode-se dividir os estudos dantescos em duas fases: antes e depois de Machado de Assis. É explícito, então, que quantitativamente, Machado é o ápice dos estudos dantescos no século XIX.

Quase todas as citações da *Comédia* na obra machadiana estão em italiano. Não se sabe como Machado aprendeu a língua de Dante, contudo, não há dúvida de que o autor leu a *Comédia* no original, já que não havia nenhuma tradução em língua portuguesa disponível naquela época. De acordo com Bizarri (1961), há três possíveis hipóteses sobre como Machado aprendeu o idioma. Em primeiro plano, mostra que o escritor carioca foi coroinha na sua adolescência e auxiliou algum padre italiano que lhe ensinou falar a língua românica. Ademais, Machado costumava frequentar a livraria de Paula Brito, em cujo local era comum encontrar leitores italianos, e possivelmente tenha tido constantes conversas com os que ali encontrava. A suposição mais aceita é que Machado simplesmente foi um autodidata, do mesmo modo como havia sido de outras línguas como inglês, francês e espanhol. De acordo com Moraes (2007, p. 65, aspas do autor), “Machado de Assis tinha uma edição de 1868, da Divina Comédia, no original italiano, bem manuseada como consta no levantamento de Glória Vianna, em ‘Revendo a biblioteca de Machado de Assis’”. É bem provável que foi a partir desta tradução que ele tenha se apropriado de versos para citá-los em seus textos, no quais “as alusões a Dante [...] aparecem em todos os gêneros de sua obra – poesia, crítica, crônicas, contos e romances” (MORAES, 2007, p. 9).

Machado de Assis admirava tanto *A Divina Comédia* que chegou a traduzir o canto XXV do *Inferno* referente ao sétimo círculo infernal onde sofrem os ladrões metamorfoseando-se em serpentes e vice-versa, publicando-o em 1874, no Globo. Para Bizarri (1961, p. 21) esta é:

[...] a melhor tradução que Dante teve em língua portuguesa: não apenas pela correta interpretação e pelo respeito à forma métrica original, mas também por conservar ao máximo, compativelmente com a diferente estrutura lingüística, o ritmo e o estilo de Dante. Sòmente uma íntima congenialidade com o poeta italiano e um demorado estudo do poema poderiam levar Machado a tão significativa façanha.

Indubitavelmente, se Machado de Assis tivesse traduzido todo o poema florentino, hodiernamente sua versão seria a melhor disponível, pois provou que era um excelente tradutor. Vários críticos, após lerem a tradução machadiana, ficaram estupefatos com o grande domínio que Machado possuía da língua italiana e lamentaram o fato de o escritor não a ter traduzido integralmente. José Veríssimo, por exemplo, desejava tanto que Machado fizesse a tradução completa da obra dantesca que lhe enviou uma carta em 9 de junho de 1901, elogiando-o e incentivando-o a fazê-la. Na correspondência, encontram-se as seguintes palavras:

Por que eu não hei de ser, ao menos uma hora ditador? Você era logo aposentado com vencimentos por inteiro, uma pensão no valor do dobro, e a recomendação de nos dar um livro por ano, as suas memórias, contos, romances, versos, e, se pudesse, **a tradução completa de Dante**. (BIZARRI, 1961, p. 22, grifo meu)

A influência da *Comédia* é tão visível na obra machadiana que ele foi um dos primeiros escritores brasileiros a imitar o terceto, uma característica marcante e intrínseca do *poema sacro*. De acordo com Andrade (1974, p. 101), “a escolha da forma poética do terceto, que a qualquer um evoca irresistivelmente Dante [...] parece consequência natural de uma inspiração dantesca”. Para Bizarri (1961), o uso do terceto de forma tão segura e convicta por Machado é outra prova de que se dedicou intensamente ao estudo da *Comédia*.

O pioneiro no estudo das ressonâncias de *A Divina Comédia* na obra machadiana foi Mário de Andrade. Em 1939, na obra *Aspectos da literatura brasileira* (1974), o autor modernista fez um ensaio mostrando que no poema “*Última Jornada* há reminiscências pequenas e [...] discutíveis, do Canto V do Inferno” (ANDRADE, 1974, p. 100, grifo do autor). Ademais, afirma convictamente que Machado se inspirou no episódio de Paolo e Francesca ao criá-lo. Verificou respectivamente duas menções dos versos 1 e 142 desse canto: “E ela se foi neste clarão primeiro” (ASSIS, 2015c, p. 539), “Como um tronco do mato que desaba, tudo caiu [...]” (ASSIS, 2015c, p. 539). Entretanto, o escritor modernista não deu prosseguimento ao estudo das ressonâncias dantescas na obra do autor.

Conforme já foi mencionado, Edoardo Bizarri (1961) foi o primeiro que se debruçou no levantamento exaustivo da influência de Dante na obra machadiana e mostrou que:

Em conjunto, na obra de ficção de Machado encontramos onze citações de Dante [...] provêm do I, III (duas), V (três) e XXXIII canto do *Inferno*, e do V, XII e XXXIII canto do *Purgatório*, revelando portanto um conhecimento bastante amplo das duas primeiras partes da “Divina Comédia”. Mais doze citações dantescas podem ser encontradas na obra de Machado jornalista, e provêm dos cantos III (quatro), V (cinco), XX e XXV do *Inferno* e do XXXIII do *Purgatório* (BIZARRI, 1961, p. 18, 19, aspas e grifos do autor).

Eduardo Bizarri (1961) constatou uma citação direta no Conto: “Aurora sem dia” In: *Histórias da meia-noite* (1873) do *Inf.* V, 121: “[...] *Nessun maggior dolore*” (ASSIS, 2015b, p. 205, grifo do autor), uma citação direta no romance *A mão e a luva* (1874) do *Inf.* III, 1: “Sobre tudo isto o obstáculo, aquela porta fechada, que podia

ser da *città dolente*, mas que em todo o caso ele quisera ver franqueada às suas ambições” (ASSIS, 2015a, p. 329, grifo do autor), uma citação direta no romance *Helena* (1876) do *Inf.* I, 1-3: “Semelhante ao transviado florentino, achava-se no meio de uma selva escura, a igual distância da estrada reta, — *diritta via* e da fatal porta, onde temia ser despojado de todas as esperanças” (ASSIS, 2015a, p. 458), uma citação direta na obra jornalística “História de 15 dias” In: *Ilustração Brasileira* (1 de janeiro de 1877) do *Inf.* XXV, 143-144: “[...] *qui mi scusi* [...] A urgência, *si fior la penna abborra*” (ASSIS, 2015c, p. 314, grifo do autor), uma citação direta da obra jornalística “Notas semanais” In: *O Cruzeiro* (16 de junho de 1878) do *Inf.* XX, 23-24: “[...] *che’l pianto degli occhi le natiche bagnava per lo ferro*” (ASSIS, 2015d, p. 388, grifo do autor), uma citação direta da obra jornalística “A nova geração” In: *Revista Brasileira* (1 de dezembro de 1879) do *Inf.* III, 51: “*Non ragioner de lor, ma guarda e passa*” (ASSIS, 2015c, p. 1248, grifo do autor), uma citação direta de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) do *Purg.* XII, 1: “Achávamo-nos jungidos um ao outro, como as duas almas que o poeta encontrou no Purgatório: *Di pari, come buoi, che vanno a giogo*” (ASSIS, 2015a, p. 657, grifo do autor), uma citação direta no conto “O alienista” In: *Papéis avulsos* (1882) do *Inf.* XXXIII, 1-2: “O Padre Lopes que cultivava o Dante, e era inimigo do Coelho, nunca o via desligar-se de uma pessoa que não declamasse e emendasse este trecho: *La boca sollevò dal fero pasto /Quel ‘seccatore’...*” (ASSIS, 2015b, p. 244, aspas e grifo do autor), uma citação direta da obra jornalística “Gazeta de Holanda” In: *Gazeta de Notícias* (13 de maio de 1887) do *Inf.* V, 46: “E longo bando de grous, Como os de que fala o Dante, Que *van cantando lor lai*” (ASSIS, 2015d, p. 668, grifo do autor), uma citação direta da obra jornalística “Bons dias!” In: *Gazeta de Notícias* (13 de janeiro de 1889) do *Inf.* III, 9: “*Servate ogni speranza, o voi ch’entrate!*” (ASSIS, 2015d, p. 792, grifo do autor), duas citações diretas da obra jornalística “A semana” In: *Gazeta de Notícias* (27 de agosto de 1893) do *Inf.* V, 46- 47: “*E come i gru van cantando lor lai, Facendo in aere di sè lunga riga*” (ASSIS, 2015d, p. 944, grifo do autor), “*E como i gru van cantando lor lai*” (ASSIS, 2015d, p. 944, grifo do autor), uma citação direta da obra jornalística “A semana” In: *Gazeta de Notícias* (9 de junho de 1895) do *Inf.* III, 49-51: “*Fama di loro il mondo esser non lassa; Misericórdia e giustiza li sdegna: Non ragioniam di lor, ma guarda e passa*” (ASSIS, 2015d, p. 1101, grifo do autor), duas citações diretas da obra jornalística “A semana” In: *Gazeta de Notícias* (26 de janeiro de 1896) do *Inf.* III, 9 e *Inf.* V, 81: “*Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate*” (ASSIS, 2015d, p. 1164, grifo do autor), “*Venite a noi parlar, s’altri nol niega*” (ASSIS, 2015d, p. 1164, grifo do autor), uma citação direta da obra jornalística “A semana” In: *Gazeta de Notícias* (5 de julho de 1896) do *Purg.* XXXIII, 143-144: “*Rifatto sì, come piante novelle. Rinnovellate di novella fronda...*” (ASSIS, 2015d, p. 1209, grifo do autor), duas citações diretas da obra jornalística “A semana” In: *Gazeta de Notícias* (1 de novembro de 1896) do *Inf.* V, 118-120 e *Inf.* V, 135: “[...] não só o dos *dolci sospiri*, como o da sua rima *dubbiosi desiri*. Não caberia aqui cantar como Francesca: *Questi che mai da me non fia diviso*” (ASSIS, 2015d, p. 1244, grifo do autor), uma citação direta do romance *Dom Casmurro* (1899) do *Purg.* XXXIII, 143-144: “Um dia, iremos daqui até a porta do Céu, onde nos encontraremos renovados, como as plantas novas, *come piante novelle, / Rinovellate di novelle*

*fronde*. O resto em Dante” (ASSIS, 2015a, p. 1029, grifo do autor), duas citações diretas no romance *Esau e Jacó* (1904) do *Inf. V, 7*: “*Dico, che quando l’anima mal nata...*” (ASSIS, 2015a, p. 1046, grifo do autor), “Eu posso, truncando um verso ao meu Dante, escrever de tais insípidos: *Dico, che quando l’anima mal nata...*” (ASSIS, 2015a, p. 1065, grifo do autor) e duas citações diretas do romance *Memorial de Aires* (1908) do *Purg. V, 133* e do *Inf. V, 93*: “Verdade é que o nome da família, que serve ao título nobiliário, Santa-Pia, [...] e a única pessoa que conheço assim chamada, é a de Dante: *Ricorditi di me, chi son la Pia.*” (ASSIS, 2015a, p. 1212, grifo do autor), “Entreí nesta dúvida, — se teriam estado juntos na rua ou na loja a que ela veio, ou no banco, ou no inferno, que também é lugar de namorados, é certo que de namorados viciosos, *del mal perverso*” (ASSIS, 2015a, p. 1246, grifo do autor).

Bizarri (1961) verificou algumas citações indiretas tais como na “Crônica: 5 de julho de 1864” In: *Diário do Rio de Janeiro*: “Dante, autor da *Divina Comédia*, foi 144 vezes embaixador da sereníssima República de Florença, e se o seu poema conquistou a admiração do mundo” (ASSIS, 2015d, p. 111, grifo do autor), no conto “Tempo de crise” (1873) In: *Jornal das Famílias*: “Continua, meu Virgílio / Pois vai ouvindo, meu Dante” (ASSIS, 2015b, p. 1143), na “Crônica: 1 de agosto de 1876 - História de 15 dias” in: *Ilustração Brasileira*: “Quem era certo cavalheiro italiano que gastou a vida a duelar-se em defesa da *Divina Comédia*, sem nunca a ter lido?” (ASSIS, 2015d, p. 285, grifo do autor), na “Crônica: 1 de novembro 1876 - História de 15 dias” In: *Ilustração Brasileira*: “[...] mas o bem geralmente não faz delirar. O ótimo, sim, senhor. Petrarca é o bom: Dante é o ótimo” (ASSIS, 2015d, p. 303), no conto “D. Mônica” (agosto a outubro de 1876) In: *Jornal das Famílias*: “[...] A alma de Gaspar subiu ao sétimo céu e desceu para o último abismo, de um lance fez toda a jornada de Dante, ao invés, subindo ao paraíso e caindo de lá ao derradeiro círculo do inferno” (ASSIS, 2015b, p. 1420), na “Poesia: 10 de junho de 1880” In: *Gazeta de Notícias* – “Camões” In: *Ocidentais*: “Quando, transporta a lúgubre morada / Dos castigos, ascende o florentino / A região onde o clarão divino / Enche de intensa luz a alma nublada / A saudosa Beatriz, a antiga amada, / A mão lhe estende e guia o peregrino” (ASSIS, 2015c, p. 565), na “Crônica: 15 de julho de 1883” In: *Gazeta de Notícias*: “[...] O camiseiro põe todo o cuidado em contar o dinheiro: conta, reconta, soma, diminui, multiplica, divide, unta, cuspe nos dedos para não perder nada; é o método. Se algum bilhete sai demais – ninguém o restituiu, vai forrar a porta do inferno dantesco” (ASSIS, 2015d, p. 446), no conto “Só!” (6 de janeiro de 1885) In: *Gazeta de Notícias*: “Essa hora eloquente e profunda, que ninguém mais cantará como o divino Dante” (ASSIS, 2015c, p. 180), na poesia “Relíquia íntima” (15 de janeiro de 1885) In: *A estação*: “Em que Dante regressa do inimigo” (ASSIS, 2015c, p. 840), na poesia “1802 – 1885” In: *Ocidentais*: “Dos tiranos, e o velho e grave florentino, / Que mergulha no abismo, e caminha no assombro, / Baixa humano ao inferno e regressa divino” (ASSIS, 2015c, p. 566), na crônica “25 de agosto de 1895” - A semana In: *Gazeta de Notícias*: “Dante, sendo embaixador, deu exemplo aos governos de que um homem pode escrever protocolos e poemas, e fazer tão bem os poemas, que ainda saíam melhores que os protocolos” (ASSIS, 2015d, p. 1121), na crônica “15 de

dezembro de 1895” – A semana In: *Gazeta de Notícias*: “Por mais que o velho Crispi e o seu inimigo Cavallotti [...] com o pensamento nos tercetos de Dante, e se os repetir consigo, acaba crendo que os ouviu do próprio poeta. Tudo é sugestivo neste mundo” (ASSIS, 2015d, p. 1153) e no romance *Memorial de Aires* (1908): “[...] Não conheço igual na *Divina Comédia*. Deus, quando quer ser Dante, é maior que Dante” (ASSIS, 2015a, p. 1233, grifo do autor).

Mais tarde Terezinha Zimbrão da Silva (1999) encontrou mais uma citação do verso 90 do canto IV do *Purgatório* em *Esaú e Jacó*, em cuja obra Bizarri (1961) já havia encontrado 2 citações diretas. De acordo com a autora, “o título do segundo capítulo de *Esaú e Jacó*, ‘melhor de descer que de subir’, admite-se como uma inversão do verbo dantesco ‘quem mais sobe acha menos resistência’” (SILVA, 1999, p. 6, aspas e grifos da autora).

Posteriormente, Eugênio Venci Moraes (2007) fez novas adições ao encontrar uma citação do *Purgatório* VI, 112-113 no poema “Niâni” (*Americanas*, 1875): “...*che piange Vedova, sola*” (ASSIS, 2015c, p. 497, grifo do autor) e duas referências indiretas à obra italiana, uma no conto “Antes da missa - 07 de maio de 1878” In: *O Cruzeiro*: “D. Beatriz e D. Laura” (ASSIS, 2015c, p. 1219) e a outra no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881): “Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu” (ASSIS, 2015a, p. 653), cujas análises foram defendidas em sua tese de doutorado *A Tijuca e o pântano: A Divina Comédia na obra de Machado de Assis entre 1870 e 1881* (2007).

*A posteriori*, a investigação mais atualizada é a tese de doutorado *A apropriação machadiana de a Divina Comédia de Dante* (2019), da pesquisadora Izabella Maddaleno, que constatou mais 16 referências indiretas a Dante e à *Comédia*. Somando, evidencia-se, portanto, que dentre as citações diretas de versos há 14 na obra literária e 13 na obra jornalística. Além disso, notam-se 31 referências indiretas a ou à *Divina Comédia* em toda a obra machadiana. É imperioso frisar que o *Paraíso* é a única parte do épico italiano que não aparece na obra de Machado, e dentre todos os gêneros literários do escritor carioca, não há nenhuma alusão ao poema florentino em seu teatro.

**Estudo de Izabella Maddaleno (2019) sobre as referências a Dante e às personagens de *A divina Comédia* na obra de Machado de Assis:**

| <b>Obra</b>   | <b>Referência de Machado a Dante e/ou a <i>A Divina Comédia</i></b>   |
|---|---|
| Poesia: “Versos a Corina”. In: <i>Crisálidas</i> (1864) | É a doce Beatriz, flor e honra do Lácio, Seguindo além da vida as viagens do Dante. (ASSIS, 2015c, p. 627). |

Crônica: 31 de janeiro de 1865. In: *Ao acaso* “Sim, ilustres prelados, - sim, monsenhor Pinto de Campos, - a casta e foragida virtude voltou a ocupar o trono da humanidade; o século regenerou-se, já não há indiferença, nem dúvida, nem impiedade; os vícios abriram voo, como as águas dantescas, e volveram para sempre aos antros do inferno; o diabo cortou as pontas e lançou a causa ao fogo; Mefistófeles abandonou o Fausto; o Fausto repousa no seio de Margarida; o mundo é um Éden; a vida é um idílio: estamos em pleno Teócrito” (ASSIS, 2015b, p. 229).

Carta (1868) Ao S. Ex. O Sr. Conselheiro “Escolhendo-me para Virgílio do jovem Dante que nos vem da pátria de Morena [...]” (ASSIS, 2015c, p. 1147).

José de Alencar. In:

*Miscelânea*

Conto: “Linha reta e linha curva” (1869). In: *Contos Fluminenses* “Passou à Itália e levantou o espírito à altura das recordações da arte clássica. Viu a sombra de Dante nas ruas de Florença; viu as almas dos doges pairando saudosas sobre as águas viúvas do mar Adriático; a terra de Rafael, de Virgílio e Miguel Ângelo foi para ele uma fonte viva de recordações do passado e de impressões para o futuro” (ASSIS, 2015b, p. 111).

Conto: “Uma águia sem asas” (1872). In: *Contos avulsos* “Vem, meu anjo, passemos uma vida assim! Inspira-me, e eu serei maior que Petrarca e Dante, porque tu vales mais que Laura e Beatriz! ...” (ASSIS, 2015b, p. 1087).

Conto: “Aurora sem dia” (1873). In: *Histórias da meia noite* “Luís Tinoco confessava singelamente ao mundo que fora invadido do ceticismo byroniano, que tragara até às fezes a taça do infortúnio, e que para ele a vida tinha escrita na porta a inscrição dantesca” (ASSIS, 2015b, p. 200).

“- Uma moça, é pouco; diga a mais gentil criatura que o sol ainda alumiu, uma sílfide, a minha Beatriz, a minha Julieta, a minha Laura...” (ASSIS, 2015b, p. 203).

Crônica: “1 de julho de 1876”. In: *História de 15 dias* “Não aconteceu o mesmo àquele sujeito do Ceará, a quem quiseram dar a última casa, estando ele vivo, e mais que vivo. Um minuto mais, tinha ele cinco palmos de terra sobre o ventre, por outras palavras um suplício maior que o de todos os que inventou Dante” (ASSIS, 2015d, p. 279).



Conto: “As academias de Sião” (1884). In: *Histórias sem data* “Mas a alma do rei não ouviu o resto. Lépidia e cintilante, deixou o seu vaso físico e penetrou no corpo de Kinnara, enquanto a desta se apoderava do despojo real. Ambos os corpos ergueram-se e olharam um para o outro, imagine-se com que assombro. Era a situação do Buoso e da cobra, segundo conta o velho Dante; mas vede aqui a minha audácia. O poeta manda calar Ovídio e Lucano, por achar que a sua metamorfose vale mais que a deles dois. Eu mando-os calar a todos três. Buoso e a cobra não se encontram mais, ao passo que os meus dois heróis, uma vez trocados, continuam a falar e a viver juntos — coisa evidentemente mais dantesca, em que me pese à modéstia” (ASSIS, 2015d, p. 429).

Conto: “Último capítulo” (1884). In: *Histórias sem data* “Rufina (permitam-me esta figuração cromática) não tinha a alma negra de lady Macbeth, nem a vermelha de Cleópatra, nem a azul de Julieta, nem a alva de Beatriz, mas cinzenta e apagada como a multidão dos seres humanos” (ASSIS, 2015b, p.350).

Crônica: 27 de agosto de 1893. In: *A semana* “Os bacilos da saúde não são só modelos de virtudes públicas e privadas. Dotados de algum intelecto, associam-se para compor um talento ou um gênio, e são eles que formam as novas ideias, discursos e livros. Há uns poéticos, outros oratórios, outros políticos, outros cientistas. Dante era um homem de muitos bacilos. A vontade também se rege por eles; uma grande ação pode não ser mais que o esforço comum dos bacilos do coração e dos rins. Enquanto eles consolidam um tecido, Napoleão ganha a batalha de Iena” (ASSIS, 2015d, p. 945).

Crônica: 15 de dezembro de 1895. In: *A semana* “Lopes Neto foi meter-se na Itália, para que esquecessem os seus provados talentos e os serviços que prestou ao Brasil. Não faltam ali cidades nem vilas onde um homem possa dormir as últimas noites, ou andar os últimos dias entre um quadro eterno e uma eterna ruína. A língua que ali se ouve imagino que repercutirá na alma estrangeira como as estrofes dos poetas da terra. Por mais que o velho Crispi e o seu inimigo Cavallotti estraguem o próprio idioma com os barbarismos que o parlamento impõe, um homem de boa vontade pode ouvi-los, com o pensamento nos tercetos de Dante, e se os repetir consigo, acaba crendo que os ouviu do próprio poeta. Tudo é sugestivo neste mundo” (ASSIS, 2015d, p. 1153).

Conto: “Uma por “Chamei-lhe Pia. Se me perguntares a razão deste nome, ficarás sem outra” (1897). In: resposta; foi o primeiro que me lembrou, e talvez porque a Ristori *Contos Avulsos II* representava então a Pia de Tolomei. Assim como chamei Sílvia à outra, assim chamei Pia a esta; mania de lhe dar um nome. A diferença é que este se prestava melhor que o outro a alusões poéticas e morais; atribuí naturalmente à desconhecida a piedade de uma grande alma para com uma pobre vida, e disse isto mesmo em verso, — rimado e solto” (ASSIS, 2015d, p. 279).

Romance: *Quincas Borba* (1891). Cap. ao castigo de um espírito florentino, que uma serpente de seis pés abraçou de tal modo, e tão confundidos ficaram, que afinal já se não podia distinguir bem se era um ente único, se dois. Rubião era ainda dois” (ASSIS, 2015a, p. CXLVIII. 864).

Romance: *Dom Casmurro* (1899). Cap. “[...] Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do Céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no Céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar Poetas. Estou para contar que, ao cabo de um tempo não marcado, agarrei-me definitivamente aos cabelos de Capitu, mas então com as mãos, e disse-lhe, —para dizer alguma coisa, — que era capaz de os pentear, se quisesse” (ASSIS, 2015a, 939-940).

Romance: *Esaú e Jacó* (1904. Cap. CXIII. “Flora, se visse os gestos de ambos, é provável que descesse do Céu, e buscasse maneira de os ouvir perpetuamente, uma Beatriz para dois. Mas não viu ou não lhe pareceu bem descer. Talvez não achasse necessidade de tornar cá, para servir de madrinha a um duelo que deixara em meio” (ASSIS, 2015a, p. 1185).

Fonte: (MADDALENO, 2019, p. 26-28)

Concernente às citações diretas da *Divina Comédia*, notou-se, portanto, que o *Inferno* é a parte mais citada por Machado de Assis, encontrando-se 21 referências à mesma. Logo depois, observam-se 6 referências ao *Purgatório*. Ademais, percebe-se que estas citações diretas tanto do *Inferno* como do *Purgatório* foram “dos episódios dantianos mais conhecidos [...], os cantos I, III, V e XXXIII, demonstrando que parte do interesse de Machado por Dante estava entre os tópicos tradicionais” (MORAES, 2007, p. 29). Além disso, estes mesmos cantos são mencionados indiretamente pelo autor em toda sua obra. Ademais, há uma predileção marcante do nome do poeta italiano na obra machadiana, onde pode-se encontrar 24 referências ao nome do mesmo.

O canto V do *Inferno* é o mais referenciado por Machado de Assis, citando-o 12 vezes de forma direta. Observa-se a primeira citação no conto “Aurora sem dia” (*Histórias da meia-noite*, 2015) do verso 121. No poema “Última jornada” (*Americanas*, 2015) duas citações dos versos 1 e 142. Nas obras jornalísticas “Gazeta de Holanda” (*Gazeta de notícias*, 2015) do verso 46, “A semana – 27 de agosto de 1893” (*Gazeta de notícias*, 2015) duas citações do verso 46 e uma do 47, “A semana – 26 de janeiro de 1896” (*Gazeta de notícias*, 2015) do verso 81, “A semana – 1 de novembro de 1896” (*Gazeta de notícias*, 2015) dos versos 118, 119, 120 e 135. Ademais, nos romances *Esau e Jacó* (2015) duas citações do verso 7 e *Memorial de Aires* (2015) do verso 93.

Verificam-se, ademais, em toda obra machadiana, alusões a personagens dantescas. Beatriz é mencionada demasiadamente, nota-se a primeira referência na poesia “Camões” (*Ocidentais*, 2015), “[...] A saudosa **Beatriz**, a antiga amada / A mão lhe estende e guia o peregrino” (ASSIS, 2015c, p. 565, grifo meu). No conto “Antes da missa” (*O Cruzeiro*, 2015), observa-se o seguinte arquétipo da protagonista: “**D. Beatriz** e D. Laura” (ASSIS, 2015c, p. 1219, grifo meu). No poema “Versos a Corina” (*Crisálidas*, 2015), vê-se a seguinte referência: “É a doce **Beatriz**, flor e honra do Lácio / Seguindo além da vida as viagens do Dante” (ASSIS, 2015c, p. 627, grifo meu). No conto “Uma águia sem asas” (*Contos avulsos*, 2015), percebe-se a citação: “[...] inspira-me, e eu serei maior que Petrarca e Dante, porque tu vales mais que Laura e **Beatriz!**” (ASSIS, 2015b, p. 1087, grifo meu). No conto “Aurora sem dia” (*Histórias da meia-noite*, 2015), nota-se: “[...] Uma moça, é pouco; diga a mais gentil criatura que o sol ainda alumiou, uma sílfide, a minha **Beatriz**” (ASSIS, 2015b, p. 203, grifo meu). No conto “Último capítulo” (*Histórias sem data*, 2015), constata-se: “[...] nem a alva de **Beatriz**, mas cinzenta e apagada como a multidão dos seres humanos” (ASSIS, 2015b, p. 350, grifo meu). Por fim, identifica-se a última referência no romance *Esau e Jacó* (2015), “Flora, se visse os gestos de ambos, é provável que descesse do Céu, e buscasse maneira de os ouvir perpetuamente, uma **Beatriz** para dois” (ASSIS, 2015a, p. 1185, grifo meu).

Outra personagem que aparece bastante na obra machadiana é Virgílio, o poeta latino, que é incumbido pela Beatriz supracitada a guiar Dante até o paraíso. Nota-se a primeira alusão no conto “Tempo de crise” (*Jornal das famílias*, 2015), “Continua meu **Virgílio**. Pois vai ouvindo, meu Dante” (ASSIS, 2015b, p. 1143, grifo meu). Na carta a José de Alencar (*Miscelânea*, 2015): “Escolhendo-me para **Virgílio** do jovem Dante que nos vem da pátria de Morena” (ASSIS, 2015c, p. 1147, grifo meu). A última alusão identificável está no conto “Linha reta e linha

curva” (*Contos fluminenses*, 2015), “[...] a terra de Rafael, de **Virgílio** e Miguel Ângelo foi para ele uma fonte viva de recordações do passado e de impressões para o futuro” (ASSIS, 2015b, p. 111, grifo meu).

Destacam-se também referências à personagem Francesca, na obra jornalística “A semana – 1 de novembro de 1896” (*Gazeta de notícias*, 2015), “[...] Não caberia aqui cantar como Francesca: *Questi che mai da me non fia diviso*” (ASSIS, 2015, p. 1244, grifos do autor). Além disso, no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2015), há uma alusão ao incidente que a fez pecar: “[...] Um livro perdeu **Francesca**” (ASSIS, 2015a, p. 653, grifo meu). Além destas referências indiretas, observam-se 5 citações de versos da fala da personagem.

Outra personagem citada é Pia del Guastelloni, a qual se encontra no canto V do *Purgatório*. Percebe-se uma referência no romance *Memorial de Aires* (2015), “Verdade é que o nome da família [...] **Santa-Pia**, também não o acho na lista dos canonizados, e a única pessoa que conheço assim chamada, é a de Dante” (ASSIS, 2015a, p. 1212, grifo meu). Ademais, no conto “Uma por outra” (*Contos avulsos II*, 2015), “Chamei-lhe **Pia**. Se me perguntares a razão deste nome, ficarás sem resposta; foi o primeiro que me lembrou, e talvez porque a Ristori representava então **Pia de Tolomei**” (ASSIS, 2015d, p. 279, grifos meus).

A influência da *Comédia* também é notável nos diálogos que Machado estabelece com cantos dantescos. Por exemplo, observam-se duas referências indiretas ao canto III do *Inferno* em “Crônicas de Lélío” (*Gazeta de notícias*, 2015), quando menciona a porta da entrada do Inferno: “vai forrar a porta do Inferno dantesco” (ASSIS, 2015d, p. 446). Além do mais, nota-se outra alusão no conto “Aurora sem dia” (*Histórias da meia noite*, 2015), “[...] a vida tinha escrita na porta a inscrição dantesca” (ASSIS, 2015b, p. 200). Observa-se referência ao canto XXV do *Inferno* quando trata da punição que os transgressores sofrem metamorfoseando-se em serpentes, por exemplo, percebe-se no conto “As academias de Sião” (*Histórias sem data*, 2015), “[...] Era a situação do Buoso e da cobra, segundo conta o velho Dante” (ASSIS, 2015d, p. 429). Ademais, no romance *Quincas Borba* (2015), “Dante [...] afirma ter assistido no inferno ao castigo de um espírito florentino, que uma serpente de seis pés abraçou de tal modo, e tão confundidos ficaram, que afinal já se não podia distinguir bem se era um ente único, se dois” (ASSIS, 2015a, p. 864). Verifica-se outro diálogo identificável com o canto XXXIV do *Inferno*, correspondente ao nono círculo infernal, no qual Dante vê Lúcifer com 3 cabeças dilacerando Judas, Brutus e Cássio, os três traidores de seus amos; observa-se um diálogo no conto “D. Mônica” (*Jornal das famílias*, 2015), “[...] Dante [...] subindo ao paraíso e caindo de lá ao derradeiro círculo do Inferno onde o diabo lhe apareceu, não com as três cabeças que o poeta lhe dá, mas com pouco mais de três dentes” (ASSIS, 2015b, p. 1420). Além do mais, há vários outros diálogos com cantos dantescos que serão abordados minuciosamente em aspectos específicos que mostram o quanto a *Comédia* concedeu sentido e peso à obra machadiana.

### Aspectos específicos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

*Memórias póstumas de Brás Cubas* (2015) é o romance que, segundo a crítica literária, inaugura a fase madura de Machado de Assis, o Realismo. A obra apresenta o narrador, Brás Cubas, que se auto intitula como um defunto-autor. De acordo com Bosi (2006), Cubas faz uma crítica ferrenha à elite capitalista da época sem a mínima preocupação com represálias ou censura, já que não se encontrava no mundo dos vivos. Ademais, narra tudo que praticou de sua infância até a velhice, e sua narração não apresenta nenhum resquício de arrependimento, apenas o de não ter deixado progênie para perpetuar sua linhagem.

Notou-se uma citação indireta do canto V do *Inferno* no capítulo LI: “Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu” (ASSIS, 2015a, p. 653).

Verificou-se posteriormente outra referência, desta vez de forma direta no capítulo LVII, que mostra a seguinte citação: “Achávamos-nos jungidos um ao outro, como as duas almas que o poeta encontrou no *Purgatório*: ‘*Di pari, come buoi, che vanno a giogo*’” (ASSIS, 2015a, p. 657, grifos do autor). Insere-se, assim, o verso I do canto XII do *Purgatório*: “*Di pari, come buoi che vanno a giogo*” (ALIGHIERI, 1966-67, p. 193). Xavier Pinheiro (2017b, p. 62) o traduziu da seguinte forma: “A par, como dois bois, que o jugo unira”.

Observa-se que tais citações dantescas se encaixam perfeitamente com a narrativa machadiana, particularmente, nas personagens Virgília e Brás Cubas, cujos protagonistas são modelos das personagens Francesca e Paolo, que são relatados no canto V do *Inferno*. Assim como as personagens da *Comédia*, Virgília e Brás vivem unidos “como dois bois” num jugo adúltero.

Segundo Moraes (2007), a menção ao canto V do *Inferno* mostra similitudes identificáveis entre as personagens da *Comédia* e das *Memórias Póstumas*. O amor adúltero, nas personagens, é incitado por meio de um “veículo artístico exterior”, por exemplo, enquanto um livro influenciou as personagens dantescas ao pecado, um gênero musical fez o mesmo às personagens machadianas. O próprio Brás Cubas diz que: “a valsa é uma coisa deliciosa. Valsamos; não nego que, ao aconchegar-se ao meu corpo aquele corpo flexível e magnífico, tive uma sensação singular, uma sensação de homem roubado” (ASSIS, 2015a, p. 654). Moraes (2007, p. 100) mostra que “Francesca e Paolo beijam-se, Virgília e Brás apertam as mãos. O adultério se consuma – o beijo trêmulo do par fluminense virá alguns capítulos à frente”. Ademais, de acordo com o mesmo autor, a valsa tem relação com o canto dantesco, em cujo círculo infernal há uma tempestade onde os luxuriosos são punidos girando indefinidamente, a fim de não poderem tocar-se. Percebe-se que, como os condenados dantescos, Virgília e Brás giram abraçados durante a valsa. Logo, observa-se que o livro e a valsa se relacionam por pertencerem ao domínio artístico e o ato de girar durante a dança remete à punição infernal dos luxuriosos.

De acordo com Moraes (2007), Virgília é também um arquétipo do poeta latino, Virgílio. Conforme Virgílio diz a Dante: “Agora, por teu prol, eu tenho o intento/ De levar-te comigo: ir-te-ei guiando/ Pela estância do eterno sofrimento” (ALIGHIERI, 2017a, 20). A personagem Virgília possui a mesma função, pois “é o guia de

Cubas em suas experiências de plenitude: morte e amor” (MORAES, 2007, p. 105). Inclusive, esta comparação é feita quando o pai de Brás começa a lhe traçar um futuro promissor na política e no matrimônio; Brás escreve num pedaço de papel de forma aleatória o nome do poeta latino, seu pai ao vê-lo lhe diz: “- Virgílio! – exclamou. – És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília” (ASSIS, 2015a, p. 644).

Outrossim, no canto I do *Inferno*, Dante cita que: “Da nossa vida, em meio da jornada/ Achei-me numa selva tenebrosa/ Tendo perdido a verdadeira estrada” (ALIGHIERI, 2017a, p. 17). Além disso, narra que foi encurralado por 3 feras assustadoras, uma pantera (V – 32), um leão (V – 44) e uma loba (V – 49); no momento mais apavorante, surge repentinamente Virgílio, que o socorre. Verifica-se nas *Memórias Póstumas* uma relação com este incidente, pois Cubas, no “delírio da morte” (Cap. VII), é acuado por um hipopótamo e por Pandora, a Mãe Natureza, e logo em seguida Virgília aparece à porta da alcova para prestar-lhe companhia e despertá-lo desta alucinação. Consoante a esta comparação, Moraes (2007, p. 107) mostra que Virgílio e Virgília se relacionam tanto no nome como no papel que desempenham nas obras, visto que “ambos vêm do passado para acompanhar a jornada das personagens pelo Reino dos Mortos”. Ademais, conforme cita Moraes (2007, p. 107, 108, grifos do autor):

Outra menção que nos leva à *Divina comédia* é a que o narrador faz da *Suma teológica*. Manipulada – aberta, precisamente – por Virgília é outro desvio da obra em direção à obra de Dante, a qual pode ser descrita *grosso modo* como obra virgiliana no estilo [...] e tomista na filosofia. O seu gesto une Virgílio e santo Tomás, levando-nos à Comédia.

Uma relação temporal marcante entre as obras é que Dante, segundo Sterzi (2008), entra no mundo dos mortos numa sexta-feira, Cubas também adentra no mundo-além no mesmo dia da semana, pois relata: “[...] expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira” (ASSIS, 2015a, p. 610).

É imperioso mencionar que a personagem Lobo Neves, para Moraes (2007), é um protótipo de Odorisi de Gubbio, cujo personagem citado no canto XI do *Purgatório* visava tornar-se um dos maiores pintores italianos de sua época. Encontra-se no primeiro círculo da montanha, onde as almas purgam o pecado da soberba. Lobo Neves almeja a glória política, intenta tornar-se presidente de província. Cubas também cobiçava a glória, visando o prestígio da carreira política, entretanto, não a conquistou, por isso, direciona seus esforços à glória científica ao tentar criar o emplastro, remédio capaz de curar toda melancolia da humanidade. O próprio Cubas cita qual foi sua motivação: “filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: - amor da glória” (ASSIS, 2015a, p. 611).

É notório, portanto, que direta ou indiretamente, a *Comédia* permeia as *Memórias Póstumas*, sobretudo, tendo Virgília e Brás como protótipos das personagens Francesca e Paolo e do poeta romano, Virgílio. Ademais, a história de Virgília se relaciona precisamente com a personagem Francesca, pois, diferentemente das figuras

femininas típicas do Romantismo, que possuíam inerentemente qualidades como inocência e moralidade, tem características peculiares da mulher carioca do século XIX inserida num contexto capitalista, onde o amor era movido por interesses econômicos, por isso rejeita Brás Cubas, para casar-se com Lobo Neves e, por conseguinte, leva uma vida luxuriosa com seu ex-noivo, traindo o cônjuge.

### **Aspectos específicos em *O Alienista***

*O Alienista* (2015) é uma novela que introduz a coleção de contos da obra *Papéis avulsos* (2015), publicado em 1882, cujo protagonista, Simão Bacamarte, para Bosi (2006), é uma espécie de Dom Quixote da ciência. Bacamarte, após estudar na Europa, retorna ao Brasil com uma ideia inovadora e astuciosa: fundar uma Casa Verde, isto é, um manicômio para “estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade” (ASSIS, 2015b, p. 19).

A casa Verde tinha como propósito “extrair a pérola, que é a razão [...] demarquem definitivamente os limites da razão e da loucura. A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia e só insânia” (ASSIS, 2015b, p. 24).

Durante a leitura da obra, constatou-se uma referência direta à *Comédia* advinda do canto XXXIII do *Inferno*:

[...] O Padre Lopes, que cultivava o Dante, e era inimigo do Coelho, nunca o via desligar-se de uma pessoa que não declamasse e emendasse este trecho: *La bocca sollevò dal fiero pasto Quel seccatore*... mas uns sabiam do ódio do padre, e outros pensavam que isto era uma oração em latim (ASSIS, 2015b, p. 30, aspas e grifos do autor).

Machado cita os dois primeiros versos do canto XXXIII do *Inferno*: “La bocca sollevò dal fiero pasto quel peccatore...” (ALIGHIERI, 1966-67, p. 137). Os versos supracitados foram traduzidos por Xavier Pinheiro (2017a, p. 166) da seguinte forma: “Do fero cevo os lábios desprendendo, / Na coma o pecador os enxugava”.

Diferentemente da citação direta que se encontra em *Memórias Póstumas* que Machado cita de forma fiel à tradução italiana, em *O Alienista*, nota-se, na citação, uma sutil modificação da palavra *peccatore* por *seccatore*. Segundo Moraes (2007, p. 118, aspas do autor), a palavra *seccatore* pode ser traduzida “como ‘enfadonho’, ‘maçante’, e vem do verbo ‘seccare’, que significa ‘secar’ em sentido estrito, mas também ‘irritar’, ‘aborrecer’, ‘exaurir’ e ‘esgotar’ em sentido figurado”. Este verbo é exatamente o último verbo que conclui o canto XXXII do *Inferno*. Para Moraes (2007), o fato de o escritor fluminense ter transportado o mesmo verbo para o verso supracitado, modificando-o sutilmente, além de aumentar as possibilidades de sentido à citação, mostra que era um leitor exímio e assíduo do poema florentino, possibilitando manuseá-lo com tal maestria.



O canto XXXII finaliza-se assim: “se quella con ch'io parlo non si **secca**” (ALIGHIERI, 1966-1967, p. 148, grifo meu). Dessa forma, Machado faz uma alteração que expressa a temática do canto seguinte, onde os condenados, por exemplo o Conde Ugolino e o Arcebispo Ruggieri, encontram-se, em Antenora, cujo círculo infernal é destinado aos traidores da pátria. A traição do beletrista de trocar as letras se relaciona com a traição do Conde Ugolino pela pátria e do Arcebispo Ruggieri pelo seu conterrâneo. Além do mais, de acordo com Moraes (2007, p. 134), “a fraude machadiana, a troca na questão machadiana ligada à capacidade de expressar a grandiosidade do objeto que estava por vir, o sublime, o espetáculo de Ugolino roendo a cabeça do arcebispo Ruggieri”.

Conforme já disposto nos aspectos gerais, Machado possuía uma versão da *Comédia* em italiano. Ainda assim, muitas das citações diretas citadas em sua obra estão modificadas, como por exemplo na epígrafe do poema “Niâni”, onde se nota a seguinte citação dantesca: “[...] ... **piange Vedova, sola**” (ASSIS, 2015c, p. 497, grifo do autor). No original, o verso foi escrito assim: “[...] che piagne Vedova e sola” (ALIGHIERI, 1966-1967, p. 185). Então é possível notar que há uma modificação singela na posição das letras do verbo “piangere (chorar)”, de **piagne** (original) para **piange** (citação de Machado) e a troca da vírgula pela conjunção coordenativa aditiva “e”.

A divisão dos lunáticos por Simão Bacamarte é obviamente uma inspiração dantesca, pois a organiza de acordo com o grau de loucura:

Uma vez desonerado da administração, o alienista procedeu a uma classificação dos seus enfermos. Dividiu-os primeiramente em duas classes principais: os furiosos e os mansos; daí passou às subclasses, monomanias, delírios, alucinações diversas. (ASSIS, 2015b, p. 15)

Na *Divina Comédia*, as almas são colocadas nos respectivos círculos pelo espírito Minos, que as julga e decreta sua pena. Por exemplo, no *Inferno*, sucessivamente, do primeiro ao nono círculo, estão os pagãos (1°), luxuriosos (2°), gulosos (3°), pródigos e avarentos (4°), irascíveis e acidiosos (5°), hereges (6°), violentos (7°), maliciosos e fraudulentos (8°) e os traidores (9°). O *Purgatório* é formado por 7 círculos, na ordem crescente rumo ao pico: as almas purgam os pecados da soberba (1°), inveja (2°), ira (3°), acídia (4°), avareza (5°), gula (6°) e luxúria (7°). A terceira parte da *Comédia*, o *Paraíso*, é composto por 9 círculos, os quais possuem nomes de astros: Lua (1°), Mercúrio (2°), Vênus (3°), Sol (4°), Marte (5°), Júpiter (6°), Saturno (7°), Estrelas fixas (8°) e o Empíreo (9°).

No entanto, com o tempo, ao invés de encontrar o remédio universal da loucura, a Casa Verde fica superlotada e, não bastassem as primeiras salas, mandou-se anexar um quarteirão com mais trinta e sete. Esta superlotação ocorre, porque o Alienista encarcera as pessoas por motivos fúteis, inclusive recolhe a própria esposa para tratar-se ali:

[...] Tudo era loucura. Os cultores de enigmas, os fabricantes de charadas, de anagramas, os maldizentes, os curiosos da vida alheia, os que põem todo o seu cuidado na tafularia, um ou outro almotacé enfunado, ninguém escapava aos emissários do alienista. Ele respeitava as namoradas e não poupava as **namoradeiras**, dizendo que as primeiras cediam a um **impulso natural**, e as segundas a um **vício**. Se um homem era **avaro ou pródigo** ia do mesmo modo para a Casa Verde; daí a alegação de que não havia regra para a completa sanidade mental (ASSIS, 2015b, p. 62, os grifos são meus).

Neste fragmento, notam-se características dos condenados do *Inferno*, conforme as subdivisões supracitadas, “o impulso natural excessivo equivale à incontinência; e as namoradeiras, às luxuriosas do canto V do Inferno. E são do mesmo gênero também o pecado dos avaros e pródigos, que penam no canto VII” (MORAES, 2007, p. 117). Assim, para Moraes (2007), Machado de Assis aborda as características dos loucos de Itaguaí usando a *Comédia* como molde, estabelecendo uma intertextualidade notável entre as obras.

### Considerações finais

Na obra integral de Machado de Assis, há 14 citações diretas de versos dantescos na obra literária e 13 na obra jornalística. Além disso, verificaram-se 31 referências indiretas a Dante ou à *Comédia*. Dentre estas citações, o *Inferno* é a parte que mais influenciou a escrita machadiana, com 21 referências. Logo depois, observam-se 6 referências ao *Purgatório*. Ademais, percebe-se que estas citações diretas tanto do *Inferno* como do *Purgatório* foram dos cantos I, III, V e XXXIII.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2015), notou-se uma citação indireta do canto V do *Inferno* no capítulo LI e uma direta no capítulo LVII do verso I do canto XII do *Purgatório*. Observa-se que tais citações dantescas se encaixam perfeitamente com a narrativa machadiana, sobretudo nas personagens Virgília e Brás Cubas, cujos protagonistas são modelos das personagens Francesca e Paolo, que são relatados no canto V do *Inferno*. Assim como as personagens da *Comédia*, Virgília e Brás vivem unidos “como dois bois” num jugo adúltero. Mostrou-se que o amor extraconjugal de ambas as personagens é incitado por meio de um “veículo artístico exterior” (Francesca e Paolo - livro vs Virgília e Brás - dança). Ademais, a valsa tem relação com o canto dantesco, em cujo círculo infernal há uma tempestade onde os luxuriosos são punidos girando indefinidamente. Além do mais, mostrou-se que Virgília é também um arquétipo do poeta latino, Virgílio; enquanto Virgílio é o guia de Dante no mundo dos mortos, Virgília é a guia de Cubas em suas experiências de morte e amor.

Notou-se também uma relação temporal marcante entre as obras, pois ambas as personagens, Dante e Virgílio, entram no mundo dos mortos numa sexta-feira. Ademais, Lobo Neves e Brás são um protótipo de Odorisi, cujo personagem é citado no canto XI do *Purgatório*, onde as almas purgam o pecado da soberba.

Torna-se notório, então, que a história de Virgília se relaciona precisamente com a personagem Francesca, pois a personagem machadiana tem características peculiares da mulher carioca do século XIX inserida num contexto capitalista, onde o amor era movido por interesses econômicos e casos extraconjugais eram corriqueiros.

NO *Alienista* (2015), constatou-se uma referência direta à *Comédia* advinda do canto XXXIII do *Inferno*, em cuja citação há uma sutil modificação da palavra *peccatore* por *seccatore*. Machado faz uma alteração que expressa a temática do canto citado, onde encontram-se os traidores da pátria. A traição do beletrista de trocar as letras se relaciona com a traição do Conde Ugolino pela pátria e do Arcebispo Ruggieri pelo seu conterrâneo. Além do mais, a divisão dos lunáticos por Simão Bacamarte é obviamente uma inspiração dantesca; inclusive, os loucos internados que tinham um impulso natural excessivo remete aos luxuriosos do canto V do *Inferno* e aos avaros e pródigos do canto VII da mesma parte. Machado de Assis aborda as características dos loucos de Itaguaí usando a *Comédia* como molde.

Diante destes resultados logrados, incontestavelmente, *A Divina Comédia* de Dante Alighieri exerceu muita influência nas obras de Machado de Assis por meio de ressonâncias explícitas, conferindo-lhes sentido e significância.

### Referências bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. Xavier Pinheiro. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- ALIGHIERI, Dante. **La divina commedia**. Mondadori: Milano, 1966-67.
- ANDRADE, Mário. Machado de Assis (1939). In: \_\_\_\_\_. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 89-108.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril, 2010.
- ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. 3 ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015a.
- ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. 3 ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015b.
- ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. 3 ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015c.
- ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. 3 ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015d.
- ASSIS, Machado de. O Alienista. In: \_\_\_\_\_. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994. v. 2.
- BIZARRI, Edoardo. **Machado de Assis e a Itália**. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1961. (Caderno 1)
- BOSI, Alfredo. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- LUCCHESI, Marco. **Nove cartas sobre a Divina Comédia: navegações pela obra clássica de Dante**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Fundação Biblioteca Nacional, 2013.
- MADDALENO, Izabella. **A apropriação machadiana de A divina comédia de Dante**. Tese de doutorado. UFJF, 2019.
- MORAES, Eugênio Vinci. **A Tijuca e pântano: A Divina Comédia na obra de Machado de Assis entre 1870 e 1881**. Tese de Doutorado. USP, 2007.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 1997.

ROCHA, Gibson Monteiro da. **Dante**: um percurso pela literatura brasileira. Tese de mestrado. UFPE, 2007.

SILVA, Teresinha Vânia Zimbrão da. Flagrantes da reescritura machadiana da tradição católica. **Revista Matraca**, v. 12, p.1-8 (segundo semestre), 1999.

STERZI, Eduardo. **Por que ler Dante**. Porto Alegre: Globo, 2008.



SANTOS, Jânio Vieira dos; ANDRADE, Alexandre de Melo. *Alma Vênus*, de Marco Lucchesi, e o diálogo com *A divina comédia*. In: **Revista Épicas**. Ano 5, Número Especial 4, Março 2021, p. 119-131. ISSN 2527-080X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021vNE4.119131>

**ALMA VÊNUS, DE MARCO LUCCHESI, E O DIÁLOGO COM A DIVINA COMÉDIA<sup>114</sup>**  
**ALMA VÊNUS, BY MARCO LUCCHESI, AND THE DIALOGUE WITH THE DIVINE COMEDY**

Jânio Vieira dos Santos<sup>115</sup>  
Alexandre de Melo Andrade<sup>116</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho buscou abordar o diálogo entre o clássico dantesco e a poesia contemporânea brasileira, mais especificamente com o poeta carioca Marco Lucchesi, como forma de aproximar o clássico do contemporâneo, em suas familiaridades. Utilizamos da literatura comparada como ferramenta imprescindível no tocante à compreensão e identificação dos pontos ressonantes em obras e poetas diferentes, e o modo como a literatura é transformada ou transfigurada dentro de visões múltiplas, mas que se familiarizam na ideia do humano, da inquietação, da procura por sentidos. Dessa forma, dedicamos nossa atenção aos pontos comuns entre as duas obras literárias estudadas, perpassando pela filosofia, a crítica e a teoria literárias, no intuito de proporcionar uma discussão entre o clássico e o contemporâneo de modo objetivo e claro. Tratamos, com isso, de discutir a importância da *Divina Comédia* na contemporaneidade através do cotejamento da mesma com a obra *Alma Vênus* (2000), do poeta brasileiro Marco Lucchesi.

**Palavras-chave:** *A Divina Comédia*. Poesia. Literatura comparada. Marco Lucchesi.

**ABSTRACT:** The present work sought to approach the dialogue between the dantesque classic and contemporary brazilian poetry, more specifically with the carioca poet Marco Lucchesi, as a way of bringing the classic and the contemporary, in their familiarities. We use comparative literature as an essential tool in terms of understanding and identifying the resonant points in different works and poets, and the way that literature is transformed or transfigured within multiple views, but

<sup>114</sup> Este texto é fruto do desenvolvimento do plano de trabalho “Ressonância de *A divina comédia* no Brasil do século XXI” (pertencente ao projeto de iniciação científica “Ressonâncias de *A divina comédia* no Brasil”), orientado pelo Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade, no período compreendido entre agosto de 2019 e julho de 2020.

<sup>115</sup> Graduando em letras português pela Universidade Federal de Sergipe – UFS. Email: [janio.vieira16@gmail.com](mailto:janio.vieira16@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7093-4958>.

<sup>116</sup> Doutor em Estudos Literários. Professor Adjunto do Departamento de Letras Vernáculas, do Programa de Pós-Graduação em Letras e do PROFLETRAS, da UFS. Email: [alexandremelo06@uol.com.br](mailto:alexandremelo06@uol.com.br). ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8467-607X>.

that are familiarized with the idea of the human, of restlessness, of search for directions. In this way, we dedicate our attention to the common points between the two literary works studied, going through philosophy, criticism and literary theory, in order to provide an objective and clear discussion between the classic and the contemporary. With this, we tried to discuss the importance of *Divine Comedy* in contemporary times by comparing it with the work *Alma Vênus* (2000), by the Brazilian poet Marco Lucchesi.

**Keywords:** The *Divine Comedy*. Poetry. Comparative literature. Marco Lucchesi.

## Introdução

As ideias filosóficas discutidas pelos neoclássicos da antiguidade nos proporcionam amplas discussões em torno da contemporaneidade, tornando-se temas que perpassam o tempo e que são bastante atuais e pertinentes no tocante aos estudos das humanidades. Ao lermos o *Tratados das Enéadas* (2000), de Plotino, e nos depararmos com questões sobre o Uno, o Belo, o Amor, entre outras abordagens, compreendemos que o clássico de algum modo traz significado aos contemporâneos.

O que Plotino nos apresenta nesses tratados tem grande contribuição para os escritores, em especial os clássicos. É importante dizer que o clássico nos humaniza, há nele toda uma construção do humano, desde a virtude ao vício. E toma força com o passar do tempo. Força essa que é essencial à consciência do Ser. Seja por conta do diálogo que mantém com a natureza das coisas através da filosofia, seja através da manipulação com a palavra.

Pudemos perceber ideias de Plotino na obra-prima de Dante Alighieri, *A Divina comédia*. Obra que narra a trajetória do poeta, vivo, pelos reinos transcendentais em direção à luz.

Dante Alighieri nasceu “[...] na primavera de 1265, fluido o mês de maio, numa modesta casa que o serventário de justiça Alighieri e sua esposa dona Bela possuíam junto à porta de São Pedro.” (MARTINS, 1984, p. 27) e foi escritor, poeta e político florentino. É considerado o maior poeta da língua italiana. Apaixonou-se, ainda jovem (um amor platônico) por Beatriz Portinari, que foi sua musa inspiradora e a responsável por guiá-lo ao Paraíso. Era adepto aos ensinamentos de São Tomás de Aquino e estudioso da filosofia escolástica de seu tempo; apoiado nessas lições, Dante escreve *A Divina comédia*, poema dividido em três partes: Inferno, Purgatório e Paraíso, composto de cem cantos e totalizando 14.233 versos. Expulso de sua terra natal e condenado ao exílio, Dante morre aos 56 anos, no dia 13 de setembro 1321, em Ravena.

O nosso artigo inteirou-se de abordar os diálogos entre *A Divina comédia*, com a poesia contemporânea brasileira, mais especificamente a obra *Alma Vênus* (2000), do poeta carioca Marco Lucchesi. Para isso, utilizamos como base teórica a literatura comparada, como meio de entendermos esse processo de construção literária. Nesse sentido, utilizamos, além de materiais literários, outros textos teóricos e críticos, como forma de perceber e dissertar sobre as ressonâncias da *Divina comédia* no livro de poemas supracitado.

O autor de *Alma Vênus*, Marco Americo Lucchesi, nasceu em 9 de dezembro de 1963, no Rio de Janeiro. Poeta, romancista, memorialista, ensaísta, tradutor e editor. Além de escritor premiadíssimo, Marco Lucchesi traduziu diversos autores. É conhecedor de mais de vinte idiomas e criador de uma língua artificial denominada

“laputar”. É professor titular de Literatura Comparada na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), formado em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), recebendo os títulos de Mestre e Doutor em Ciências da Literatura, pela UFRJ, e com pós-doutorado em Filosofia da Renascença pela Universidade de Colômbia, na Alemanha. Seus livros foram traduzidos para o árabe, romeno, italiano, inglês, francês, alemão, espanhol, persa, russo, turco, polonês, hindi, sueco, húngaro, urdu, bangla e latim.

O escritor carioca é o sétimo ocupante da cadeira nº 15 da Academia Brasileira de Letras (ABL), presidindo a casa desde 2018. É um dos grandes estudiosos da obra de Dante Alighieri no Brasil e, em sua literatura Lucchesi nos apresenta, de forma poética, um universo vasto, passando pela história, filosofia, matemática, entre outras vertentes. No prefácio de *A paixão do infinito* (1994), o escritor Antônio Carlos Villaça diz que “A vocação intelectual de Marco Americo Lucchesi é das mais poderosas que tenho conhecido. E ele une admiravelmente erudição e sensibilidade, ensaísmo e poesia.” (VILLAÇA, 1994, p. 15). Em *Alma Vênus*, livro de poemas publicado em 2000, o autor passeia pela literatura clássica, em meio a Dante e Camões, tecendo com palavras a busca de algo que esteja além da condição imanente do homem. Trata-se de “Uma poesia reveladora da sede insaciável de apreensão do sentido maior da existência, em busca do Absoluto. Em busca de Deus. E, mais que tudo, de si mesmo.” (PROENÇA FILHO, 2006, p. 17-18).

Sua obra carrega o verdadeiro espírito dos clássicos. Nela, Lucchesi estabelece diálogos com Plotino, Platão, Aristóteles e, em especial, Dante. O poeta traz a visão de um futuro que se busca e de um passado para o qual deseja retornar, unindo duas pontas opostas no intento de alcançar o todo.

### ***Alma Vênus e a busca pelo eterno retorno***

A primeira epígrafe que abre o livro *Alma Vênus*, de Marco Lucchesi, dialoga profundamente com Plotino, no que diz respeito ao Uno (*Tratados das Enéadas*) e, em especial, com *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. E quando Lucchesi nos apresenta a epígrafe “Uma inteligência que compreenda / todas as forças que agem na natureza...”, de Laplace, está nos apresentando, antecipadamente, a viagem que nos espera em *Alma Vênus*.

Na obra-prima do poeta florentino, sua viagem pelo Inferno, Purgatório e Paraíso é em direção ao Uno, à inteligência suprema. Dante inicia sua viagem pelo Inferno escuro, passando pelo Purgatório, e terminando no Paraíso, onde há luz intensa.

Lucchesi divide seu livro em quatro partes, cada uma apresentando epígrafes que dialogam entre si e com os poemas que cada uma compõe, e, assim como Dante, empreende uma viagem que ocorre por entre as horas do dia em direção à luz.

Em “Princípios”, primeira parte do livro, Lucchesi nos apresenta uma epígrafe de Guimarães Rosa que nos remete a uma busca infinita: “Tudo, para mim, é viagem de volta”. É como se ao chegar ao fim o poeta se



desse conta de que ainda não é o fim, fazendo um retorno. Uma imagem cíclica que cresce a cada vez que o poeta mergulha na busca do que procura. A procura pelo princípio e futuro. O poeta, em entrevista a Floriano Martins, quando indagado sobre como pensa no futuro, responde:

Com saudades. Saudades do futuro. Saudade do ainda-não. Mesmo que no passado. A volta de Guimarães Rosa como a volta ao primordial, fora do tempo e do espaço. A demanda de Ítaca e do tempo mítico. [...] Fascina-me a ideia do eterno retorno. E de modo ambíguo. Porque ao mesmo tempo que me atrai também me assusta. Outra concepção, a do físico Mario Novello, com suas viagens no tempo. Viagens não convencionais: no papel, nos cálculos. Mas viagem. Nas curvas de tempo fechado. Na herança das cogitações de Gödel. Isso tudo em *Alma Vênus*, que é um livro temperado por questões cósmicas, em cujas águas tentei elaborar como paródia um microlusíadas quântico, marcado por elementos de retorno [...], e observações cosmológicas [...] e o problema da matéria [...] (LUCCHESI, 2009, p. 264; grifos do autor).

Lucchesi apresenta nessa primeira parte quatro poemas: “Alef”, “Bet”, “Ghimele” e “Dalet”, iniciais do alfabeto grego que, de certa forma, nos remetem à origem. Como nos afirma Alexandre de Melo Andrade:

“Alef” remete ao início, ponto que contém todo o universo; “Bet” refere-se à deusa da fertilidade; “Ghimele” representa um ideograma primitivo, geratriz das coisas espirituais, manifestação do Divino; e “Dalet”, por sua vez, seria o conjunto de rios e terrenos que formam canais até o mar. (ANDRADE, 2012, p. 113; aspas do autor).

Também não podemos desconsiderar o início da palavra. A forma como o poeta usa da linguagem para ampliar suas vivências. Percebemos isso nas epígrafes da segunda e terceira partes, intituladas de “Temporais” e “Horizontes”, respectivamente: “*while they expected the descent / of the tardy Angel, the doors were broken...*”, do historiador inglês Gibbon, e a terceira, “*Ti perdo, ti rintraccio, / ti perdo ancora, mio luogo, / non arrivo a te.*”, do poeta italiano Mario Luzi. Fazendo uso de diferentes línguas, Lucchesi universaliza, de certo modo, a viagem de uma procura de sentidos múltiplos e infinitos.

Percebemos que a quarta e última epígrafe, “Sinto que vou voltar-me para Ti”, de Jorge de Sena, dialoga com a primeira, de Guimarães Rosa. Ambas no sentido de um fechamento cíclico proposto pelo poeta em sua viagem, que não se abre nem se fecha.

Em *Alma Vênus* nos deparamos com a busca de algo que ainda não é. Há uma retomada às origens, tanto do objeto desejado, quanto do Ser. Nessa viagem o eu lírico está rodeado da matéria, dos elementos que lhes servem de motivação. Uma motivação ainda indefinida.

Vênus, que é na mitologia romana a Deusa do amor e da beleza, possuía um olhar vago, porém seus olhos eram o ideal da beleza; e é também o nome do planeta Vênus, conhecido como estrela Dalva, estrela da manhã, estrela da tarde e joia do céu. Ainda absorvendo a ideia desses significados, compreendemos que a estrela é o símbolo para guia da viagem empreendida pelo poeta. Nesse sentido, podemos interpretar esses elementos, trazidos por Lucchesi, como referências à obra de Dante; os olhos que são a fonte da angústia do

poeta florentino pelo Inferno e de contemplação da luz no Paraíso, e estrela, a viagem por ele empreendida nos reinos infernal e celeste.

Na primeira parte de *Alma Vênus*, o poeta carioca dialoga frequentemente com Plotino, no que diz respeito ao Uno. A busca pela Unidade empreende o início da viagem lucchesiana. Há uma espécie de espera projetada no uso da forma verbal “virá”, no futuro do presente:

**Alef**

Virá  
de algum lugar  
perdido

virá  
de um fosco  
desabrigo

de frios  
roseirais

de medos  
ancestrais

virá  
no assombro  
do poema

virá  
na forma  
de uma anêmona

da funda  
superfície

dos olhos  
do deserto

virá

das néveas  
afluências

no sal  
das confluências

virá

de um verbo  
reticente

de um novo  
continente

das árvores  
ilhadas

virá

das frias  
enseadas

na língua  
da serpente

(esparsos  
temporais

perdidos  
amanhãs)

virá

e logo  
não seremos  
o que somos

que o sol  
de tanta espera  
nos consome

na força  
corrosiva  
de seus raios  
(LUCCHESI, 2000, p. 19-21).

Há uma dualidade entre finitude x infinitude, depositada nos versos desse poema, entre o que é e o que não é. O “virá” nos leva ao futuro, a uma viagem que não tem fim por ser incerta. Mas ao mesmo tempo que vai dando ritmo a essa viagem, o poeta une esse futuro com o passado e o presente. O que “virá” está cercado do que já foi e do que ainda é. O “virá” também nos causa a impressão de viagem, locomoção. Como se o dito anteriormente sofresse uma nova transformação e fosse outro, e outro, e outro constante, e causa-nos a sensação de já termos iniciado a viagem. A ideia de início está presente no título do poema “Alef”: primeira letra do alfabeto grego. Início, nesse caso, da linguagem. A repetição do verbo “virá” oito vezes, número que representa o domínio da matéria e, quando deitado, simboliza o infinito, mostra-nos essa dualidade presente no poema. Além de nos fazer lembrar de Virgílio e Beatriz, guias de Dante na *Divina comédia*, que vieram ao seu encontro para salvá-lo. Aqui, Lucchesi une o futuro (intangível), conjugando a forma verbal “virá” com os elementos da natureza (tangível).

Percebemos em “Bet”, segundo poema dessa primeira parte, o diálogo com a filosofia neoclássica. Nas cinco primeiras estrofes temos:

Tem rosto  
a palavra  
  
e  
o luar  
  
e  
o sentido  
  
como sol  
atrás  
das nuvens  
  
como  
peixe  
dentro d’água...  
  
[...]  
(LUCCHESI, 2000, p. 22).

O poeta constrói camadas usando as conjunções aditivas “e” e “como” para unir os elementos metafísicos (“lunar”, “sentido”, “sol” e “nuvens”) e os naturais (“peixes” e “águas”), criando uma espécie de rosa. O próprio poeta disse em entrevista a Floriano Marins: “A minha paixão tem sido a de conjugar as partes quebradas de um diálogo. E tenho como certo que a cidadania vem dos âmbitos de uma conversa toda marcada de adição. Não quero ‘ou’. Quero ‘e’.” (LUCCHESI, 2009, p. 262; aspas do autor). Essa preocupação com o Todo, buscando-se a unidade, é o que Plotino discorre sobre o belo: “Quando algo é conduzido à unidade, a beleza entroniza-se ali, pois ela se difunde por cada uma de suas partes individualmente e pelo conjunto.” (PLOTINO, 2000, p. 22-23). Faz-se, assim, alusão à construção de uma imagem múltipla, infinita e ao mesmo tempo conjunta.

Essa mesma ideia de união se apresenta no poema seguinte: “Ghimel”. Só que não mais como a união das partes, e sim da multiplicação “A parte de / uma parte // em muitas / se reparte”, pois “[...] nada se separa completamente do que o antecede. [...]” (PLOTINO, 2000, p. 64). Assim, Lucchesi empreende sua viagem, procurando o que está além da e na unidade:

Tem de haver algo além da Unidade. Do contrário, todas as coisas teriam permanecido potenciais, desprovidas de forma. Nenhum dos seres [do mundo intelectual] existiria se a Unidade permanecesse em Si mesma [...] também não existiria a pluralidade dos seres seguintes àqueles provenientes da Unidade e que pertencem à classe das almas. Do mesmo modo, o processo de exteriorização não poderia terminar no nível das almas, pois cada coisa deve produzir o que se segue a ela: é inerente à natureza de cada espécie produzir o que se segue a ela, bem como desenvolver-se a partir de um princípio (*archê*) central, como de uma semente, até chegar ao Mundo Sensível. (PLOTINO, 2000, p. 91; grifo do autor).

O que se segue no poema seguinte, “Dalet”, perpassa essa mesma ideia advinda da unidade. Aqui o poeta nos apresenta a imagem do “rosto”, onde “Mil / rostos // nas sombras / do nada // descansam / seus olhos”, repetindo essas estrofes, só que alternando a segunda com a terceira, nos remetendo à ideia de contemplação, uma vez que os olhos descansam, param, focalizam em algo que nos é apresentado em seguida: “enquanto / mil pedras // enquanto / mil homens // se perdem / no abismo // por causa / de um rosto”. A imagem que criamos é a de que “Mil rostos” transformam-se em “um rosto”. A Unidade. Mas uma Unidade que soma, que nos leva ao além e ao que já passou. E nessa viagem, a procura constante é um objetivo. Enxergamos o princípio da matéria, nessa primeira parte, que leva o poeta a percorrer os caminhos do mundo físico e celeste.

Na segunda parte do livro, intitulada “Temporais”, temos nove poemas, onde o poeta faz um passeio pelas fases do dia, levando-nos a interpretar o que parece ser o início de sua viagem: “No dorso / luminoso / da manhã // procuro // o espólio / de teu canto”. Aparecem elementos que nos lembram a obra-prima de Dante. Estabelece-se, ainda, um diálogo com Ulisses, de Ítaca. Só que diferentemente de Ulisses, Dante viaja para a luz, a salvação; Ulisses, sem luz, termina naufragando. No dizer do próprio poeta, “O erro de Ulisses evidencia a finitude da razão. O naufrágio demonstra a altitude do herói e a soberania de Deus, impedindo-o do sagrado.” (LUCCHESI, 1994, p. 27). A procura de Lucchesi, nessa parte, está na matéria: “e assim / procuro a luz / que me confunde // e segue / essa procura / a procurar-me”. Para o autor de *Alma Vênus*, as mudanças sofridas pela natureza correspondem a um caminho de buscas, desde os átomos até aquilo que não é matéria, numa relação de equilíbrio entre a natureza e seu espírito lírico. Assim, Lucchesi passeia pelos campos das ciências humanas, com e além da palavra, carregado de impressões dantescas. O poema seguinte, dessa mesma parte, é um chamamento ao Inferno e ao Paraíso da *Comédia*, ao empíreo e à barca de Caronte. Uma viagem à salvação, à Rosa celestial:

### **Rosa**

Oh sonho  
que te perdes  
na memória

nas múltiplas  
camadas  
do poema...

o tempo  
se afigura  
nas entranhas

da noite  
tão ambígua  
e meridiana

onde  
se abrasa  
o frio entendimento...

a sombra  
errante  
de corcéis alados

despenha-se  
nos úberes  
do mar

e afoga-se  
no próprio  
esquecimento

na selva  
tenebrosa  
dos sentidos...

oh rosa  
imarcescível  
e iridescente

se rútila  
amanheces  
no Ocidente

nas ínvias  
solidões  
meridionais

que o manto  
que te adorna  
não te engane:

além  
das águas frias  
do horizonte

flutua  
o lenho triste  
de Caronte  
(LUCCHESI, 2000, p. 35-36).

Aqui, percebemos que Lucchesi resgata da *Divina Comédia* o personagem Caronte, incumbido de conduzir as almas ao Inferno, em seu barco, através do rio Aqueronte. Tânia Franco Carvalhal vai dizer que:

[...] cada obra lê a tradição literária, prolonga-a ou rompe com ela de acordo com seu próprio alcance. A noção de originalidade, vista como sinônimo de “geração espontânea”, criação desligada de qualquer vínculo com obras anteriores, cai por terra. (CARVALHAL, 2006, p. 63; aspas da autora).

Percebemos também essa influência de Dante em Lucchesi, nas duas primeiras estrofes do poema. Na primeira, associada à missão que Dante teria para escrever tudo que ali via; na segunda, as camadas que seu poema apresenta na divisão dos ciclos de cada reino. A “rosa”, nesse poema, é “imarcescível / e iridescente”. Há vida e cores. Uma luta por “mais” num universo dual que apresenta ao poeta os fascínios e terrores do mar. O

poema leva o eu lírico a refletir, sem se deixar levar pela turbulência das emoções, e sem perder o brilho e a força de sua viagem, que se ilumina. “O Todo diferente emerge quando o homem descobre que pensa Deus, reivindicando para si a nostalgia do mais. [...]” (LUCCHESI, 1994, p. 50).

Na penúltima parte de *Alma Vênus*, composta de oito poemas, a temática gira em torno da transitoriedade e brevidade da vida. Aqui Marco Lucchesi nos leva à proximidade entre a vida terrena e a celestial. Sua viagem se encaminha em direção ao transcendental, assim como Dante, que parte do Inferno ao Paraíso. O contato com o clássico se sobressai nessa parte quando o poeta traz o soneto, mesmo que subvertendo sua estrutura estrófica. Como se vê no poema que abre “Horizontes”:

### Dualismo

Teu rosto é claro se meu sonho é escuro,  
só vens me visitar quando não quero,  
andas perdido quando te procuro,  
se mais confio em ti mais desespero.  
Se buscas o passado sou futuro,  
se dizes a verdade és insincero,  
se temo tua face estou seguro,  
se chegas ao encontro não te espero.  
Bem sei que em nosso olhar refulge o nada,  
que somos, afinal, a negação  
mais funda, mais sombria e desolada.  
Como lograr, meu Deus, reparação,  
enquanto segues longe pela estrada,  
de nossa irreparável solidão?  
(LUCCHESI, 2000, p. 51).

A dualidade, presente nesse poema, dialoga de forma latente com Plotino, na busca da unidade. A Unidade constituída de outras unidades que formam o Uno. “Platão diz que o Uno não está fora de nada, mas está com todos os seres sem que eles percebam [...]” (PLOTINO, 2000, p. 136). Os opostos, nesse sentido, se somam “[...] quer as circunstâncias e condições sejam similares, quer sejam dissimilares [...] por outro lado, um resultado similar pode ser produzido por condições dissimilares. [...]” (PLOTINO, 2000, p. 160). Ao mesmo tempo em que se somam, tais partes não se encontram na natureza unidas, mas se complementam, assim como o bem precisa do mal e a luz da escuridão para existirem. A isso tudo Marco Lucchesi nos traz Dante, com *A Divina Comédia*, para dialogar com os opostos, quando tudo isso parte para o alto. Lucchesi une as partes opostas para formar um todo, buscando, inclusive, respostas para “nossa irreparável solidão”.

Percebemos o quanto o poeta brasileiro está imbuído da poética de Dante. No primeiro verso de “Horizontes”, as palavras “rosto” e “sonho” nos remetem ao real e ao inimaginável, ao tangível e ao intangível. Podemos associar a palavra “rosto” a Beatriz, e “sonho” ao mundo eterno. E também as oposições em todo o poema podem ser correlacionadas ao Inferno e ao Paraíso.



Dante nos diz, no último canto do Paraíso:

A auréola, da primeira refletida,  
tal como à minha vista ressurgia,  
quando sobre ela um pouco foi detida,

um rosto humano ali me parecia  
ter instilado em sua irradiação;  
e, pois, todo para ela me volvia.

[...]

eu me sentia ante a visão divina:  
e buscava aprender como essa imagem  
na auréola se estampava, fidedigna.

[...]

Aqui findou, sem força, a fantasia:  
(ALIGHIERI, 1984, p. 561-562).

Assim, o poeta florentino encerra sua viagem quando sua visão termina.

Na última parte, “Altitude”, constituída de dez poemas, Lucchesi atinge o alto, o empíreo do Paraíso de Dante. Há poemas que fazem referência direta e indireta ao poeta florentino: “Vigília”, “A contra-flor”, “cristo”, “rosto”, “beatrizes”, “rosa”. Alguns poemas trazem referências a pensadores e personagens, como “pedros”, “vascos”, “quixotes”, “Gama”, “Platão”, “giocondas” “Teilhardiana”, “Messias”. Enxergamos nesses personagens a natureza da busca do conhecimento.

No poema seguinte, temos:

### **Nuvens**

Poço  
esquecido

lívido  
lume

da espera

e o sonho  
de Platão

céu  
acima

límpido  
e claro

(LUCCHESI, 2000, p. 68).

Toda uma imagem filosófica de Platão é referendada, neste poema, por Marco Lucchesi. Temos, aí, a imagem de dois mundos, o tangível e o intangível, presente também na ideia de Dante sobre o Inferno e o

Paraíso. Os versos que se seguem no poema nos trazem a mesma, ou quase, imagem do Paraíso dantesco. As palavras “lume”, “límpido” e “claro” carregam a claridade do Paraíso, bem como sugerem os versos “céu / acima”, em direção à luz. O poema remete à altitude, elevação, desde o seu título até o último verso. É brilho e espiritualidade. Diríamos que Lucchesi uniu perfeitamente Platão e Dante numa Unidade poética. É nessa parte que se atinge o apogeu da viagem lucchesiana, chegando-se “‘a alma Vênus’, o coração, a fundir novamente todas as formas a uma única luz, a convergir a matéria e o espírito numa só ordem.” (ANDRADE, 2012, p. 111; aspa do autor), do “Poço / esquecido” ao “céu / acima”, clara representação da viagem dantesca. E o próprio Lucchesi nos diz em *A paixão do infinito* que “Beatriz encontra-se na parte alta da Rosa. O grau de afastamento é sem termo. Trata-se do processo de acréscimo, poderosamente elaborado, entre os céus que despem raios e trovões [...] e o vasto abismo dos mares onde se perde o olhar. (LUCCHESI, 1994, p. 70)”.

Nessas águas, vistas por olhos atentos e de viajante, Lucchesi celebra a eterna busca pelo conhecimento. E, voltando a Dante, o poeta de *Alma Vênus* nos afirma sobre o fascínio por essa busca: “O canto XXXI do Paraíso celebra a iminência do Retorno. O sentimento do Retorno. A ilimitada paixão do Retorno.” (LUCCHESI, 1994, p. 67). Uma viagem sem fim. Uma busca por mais.

### **Considerações finais**

Podem ser constatados, nesse artigo, os aspectos da obra prima de Dante Alighieri em *Alma Vênus*. A relação de Lucchesi com *A Divina comédia* nos permitiu encontrar meios de entender sua lírica, e de como esse clássico é revisitado pelo escritor carioca em sua construção poética.

Percebemos que a obra lucchesiana, vasta em seus significados, é uma oceano de múltiplos caminhos e é muito importante na poesia contemporânea brasileira, já que possui um viés representativo da metafísica. O diálogo com a filosofia, a consciência do poeta no trabalho com a palavra, versos enxutos e que dizem muito, além do diálogo com a tradição épica, são alguns dos aspectos relevantes da obra desse escritor.

Dessa forma, acreditamos ter conseguido elucidar algumas possibilidades de interpretação da obra de Marco Lucchesi e sua relevância para a literatura brasileira, levando em conta um de seus pontos-chave: o diálogo com o épico dantesco.

### **Referências bibliográficas**

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

ANDRADE, Alexandre de Melo. *Alma Vênus*, de Marco Lucchesi: em busca do paraíso (im)perdido. In: **Texto Poético**. Revista do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL). v. 8, n. 12, 2012.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.

LUCCHESI, Marco. **Poemas reunidos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. **A paixão do infinito**. Niterói: Clube de Literatura Cromos, 1994.

\_\_\_\_\_. **Ficções de um gabinete ocidental**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

MARTINS, Cristiano. Vida atribulada de Dante Alighieri. In: ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. p. 23-97.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. A poesia metafísica no Brasil. In: \_\_\_\_\_ [Org.]. **A poesia metafísica no Brasil: Percursos e Modulações**. Porto Alegre: FAPA – Faculdade Porto-Alegrense, 2009. p. 11-34.

PLOTINO. **Tratados das Enéadas**. Trad. Américo Sommerman. São Paulo: Polar Editorial, 2000.

PROENÇA FILHO, Domício. Poesia brasileira contemporânea: multiplicidade e dispersão. In: \_\_\_\_\_ [Org.]. **Concerto a quatro vozes**. Rio de Janeiro, São Paulo: Ed. Record, 2006. p. 7-18.

VILLAÇA, Antônio Carlos. Marco Lucchesi: Cultura e sensibilidade. In: LUCCHESI, Marco. **A paixão do infinito**. Niterói: Clube de Literatura Cromos, 1994. p. 15-20.



SANTOS, João Victor Rodrigues. A busca pela eternidade: aproximações entre Murilo Mendes e Dante Alighieri. In: *Revista Épicas*. Ano 5, Número Especial 4, Março 2021, p. 132-149. ISSN 2527-080X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021vNE4.132149>

## A BUSCA PELA ETERNIDADE: APROXIMAÇÕES ENTRE MURILO MENDES E DANTE ALIGHIERI<sup>117</sup> THE SEARCH FOR ETERNITY: APPROACHES BETWEEN MURILO MENDES AND DANTE ALIGHIERI

João Victor Rodrigues Santos<sup>118</sup>  
Universidade Federal de Sergipe – UFS

**RESUMO:** Com a intenção de estudar as relações entre Ser e Eternidade, o presente estudo buscou aproximar *As metamorfoses* (2002), de Murilo Mendes, e *A divina comédia* (2017), de Dante Alighieri. Com o apoio de textos como os de Carvalhal (1986) e Nitrini (2015), utilizamos da Literatura Comparada como referencial teórico para podermos cotejar os versos líricos de um e os épicos de outro, a fim de analisar como foi o processo de recepção da obra italiana pela brasileira. A partir de Lucchesi (2013), para quem a comédia dantesca é vista de maneira diluída em poetas brasileiros do século XX, empreendemos a apreciação dos versos murilianos e levantamos hipóteses acerca de como estes se associariam aos italianos por meio de relações temáticas e sonoro-imagéticas. Com isso, pudemos concluir que *As metamorfoses* absorve traços de *A divina comédia* e dela se diferencia, conseguindo manter o equilíbrio entre influência e originalidade.

**Palavras-chave:** *A divina comédia*. Eternidade. Literatura Comparada. Poesia brasileira.

**ABSTRACT:** With the intention of studying the relationship between Being and Eternity, the present study sought to bring together *As metamorfoses*, by Murilo Mendes, and *The divine comedy*, by Dante Alighieri. With the support of texts such as those by Carvalhal (1986) and Nitrini (2015), we used Comparative Literature as a theoretical framework in order to compare the lyric verses of one and the epics verses of the other, in order to analyze how it was the process of receiving the Italian work by the Brazilian. Based on Lucchesi (2013), for whom the dantesque comedy is seen in a diluted way in 20th century Brazilian poets, we undertook the appreciation of murilian verses and raised hypotheses about how they would associate with Italians through thematic and sonorous relationships imagery. With that, we were able to conclude that *As*

<sup>117</sup> Este texto é fruto do desenvolvimento do plano de trabalho “Ressonância de *A divina comédia* no Brasil do século XX” (pertencente ao projeto de iniciação científica “Ressonâncias de *A divina comédia* no Brasil”), orientado pelo Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade, no período compreendido entre agosto de 2019 e julho de 2020.

<sup>118</sup> Graduando em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: [jvrs180499@gmail.com](mailto:jvrs180499@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5064-9949>.

*metamorfoses* absorbs traces of *The divine comedy* and is different from it, managing to maintain the balance between influence and originality.

**Palavras-chave:** *The divine comedy*. Eternity. Comparative Literature. Brazilian poetry.

## Introdução

A produção poética brasileira do século XX caracteriza-se, além do mais, por tratar de questões atinentes às angústias do eu-lírico. A partir da influência das vanguardas europeias, por exemplo, o manejo com o verbo dinamizou-se e as deformidades que rondam os seres empíricos passaram a ser transpostas para o papel por meio de versos que metaforizam, em suas constituições, estados de espírito externos a eles. Versos brancos e livres irmanam-se com produções de perícia métrica e evidente musicalidade para exprimirem o quão angustiante tornou-se a vida. Nesse contexto, os versificadores empreendem uma jornada em que se busca o ensimesmamento e a exteriorização de emoções e experiências, simultânea e paradoxalmente.

Os martírios com os quais se convivem fazem com que muitos poetas tratem de ressignificar seus caóticos contextos contemporâneos, sejam eles históricos e/ou culturais em busca da harmonia perdida e de uma unicidade passada ou idealizada. O retorno à tradição estabelece-se como referencial de tempo e experiências harmônicas e os poetas procuram, a partir dele, reorganizar e melhor compreender seus contextos exteriores imediatos, bem como poder contribuir para uma espécie de lapidação sociocultural.

Diante disso, neste escrito buscamos aproximar um poeta brasileiro do século XX, Murilo Mendes, e um poeta eternizado pela tradição literária mundial, Dante Alighieri. Para tanto, cotejaremos *As metamorfoses* (2002) e *A divina comédia* (2017). Resguardadas as diferenças de gênero entre a obra lírica e a épica, este procedimento visa analisar e compreender como se deu a recepção da obra italiana nos versos brasileiros. Assim, visitaremos o campo de estudo da Literatura Comparada para podermos compreender noções como as de absorção, influência, intermediário, originalidade e recepção. Como justificativa para tal empresa, apontamos a carência de estudos comparativos entre a épica dantesca e a literatura brasileira de modo amplo, não somente restrita ao campo da poesia lírica. Consequentemente, espera-se poder contribuir com a fortuna crítica de ambos os poetas.

## Metodologia

Como tratamos de, por meio da literatura comparada, aproximar os escritos de Mendes e Alighieri, é importante que delimitemos certos conceitos como, por exemplo, influência e originalidade. Nitrini (2015) apresenta duas acepções diferentes para o conceito de influência. Segundo a estudiosa,

A primeira, a mais corrente, é a que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor. [...] A segunda acepção é de ordem qualitativa. Influência é o “resultado artístico autônomo de uma relação de contato”, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor (NITRINI, 2015, p. 127, aspas da autora).

Com isso, pelo fato de não encontrarmos traços de citações diretas que indiquem somas de contato explícito entre o emissor (*A divina comédia*) e o receptor (*As metamorfoses*), adotamos aqui a ideia de influência como algo de ordem qualitativa. Ou seja, intuímos que Murilo Mendes, direta ou indiretamente, teve acesso ao texto dantesco e, fruto deste contato, o emissor influenciou/contribuiu para a construção do receptor. Estas relações de contato acabam por carregar consigo alguns questionamentos correspondentes à ideia da originalidade, tais como: até que ponto o receptor bebe no emissor? Como se estabelece a originalidade de quem recebe? Diante de interrogações como estas, cabe-nos esclarecer qual é a ideia de originalidade com a qual trabalharemos.

Falar de originalidade reclama falar, também, de plágio. Muitas são as questões e as polêmicas que envolvem as querelas entre os limites de ambos. Ao abordar o entendimento de Paul Valéry acerca de assuntos pertinentes à Literatura Comparada, Nitrini comenta a metáfora do pensador francês da alimentação. Por meio de tal analogia, podemos vir a compreender o que configuraria o original e o plágio, resguardando, logicamente, as características hermenêuticas que nos fazem formular tais conceitos. Diz-nos a estudiosa que, segundo Valéry,

“Nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado”. A originalidade é, pois, um caso de assimilação, “caso de estômago”, segundo expressão do próprio Valéry. A *qualidade da digestão* “da substância dos outros” é o que define os limites entre a originalidade e o plágio: “Plagiário é aquele que digeriu mal a substância dos outros: torna seus pedaços reconhecíveis” (NITRINI, 2015, p. 134-135, aspas da autora, grifo nosso).

Com efeito, o original seria aquele que absorveria completamente os textos lidos e conseguiria deixar transparecer sua marca própria, sua individualidade. Seguindo o caminho contrário, o plagiário configurar-se-ia como aquele que não detém de tanta “qualidade” na digestão de determinado(s) texto(s) e, por conseguinte, acaba por deixar com que estes sejam vistos e materializem sua intenção (?) de buscar ser original. Ao falar sobre individualidade, talvez seja importante destacar a ideia de Bakhtin, para quem nada seria plenamente individual, posto que os sujeitos constituem-se por meio de (inter)relações mantidas entre o eu, os outros e o mundo exterior.

Por fim, nos interessa informar quais são as noções de emissor e receptor com as quais trabalharemos. Segundo Nitrini, ao abordar a literatura comparada de linha francesa, num processo de passagem de influências, o emissor constitui-se como uma espécie de ponto de partida; e o receptor, como ponto de chegada. Sintetizando as ideias abordadas, ao nos referirmos aos métodos de estudo que envolvem elementos como emissor, receptor, influência e originalidade, Nitrini diz que

Caso a observação seja feita do ponto de vista do emissor, haverá dois tipos de estudos: o do sucesso de uma obra, de um escritor, de um gênero, de uma literatura inteira num país estrangeiro e o da influência de um escritor, de uma obra, de um gênero sobre um outro escritor, uma obra estrangeira e assim por diante. Se a observação for feita do ponto de vista do receptor, trata-se do estudo das

fontes de um escritor ou de uma obra. Uma outra possibilidade de estudo é o dos intermediários que facilitaram a transmissão das influências, tais como indivíduos, meios sociais (cenáculos e salões literários), críticas (jornais e revistas), traduções e tradutores (NITRINI, 2015, p. 33).

Destacamos que, metodologicamente, o presente escrito busca inserir-se no campo da literatura comparada a partir da observação de influências sob a ótica do receptor. Com isso, para atingirmos os objetivos propostos, cotejaremos versos e poemas de *As metamorfoses* (2002) com versos de *A divina comédia* (2017), utilizando-nos de ideias como a da Desleitura e da Angústia da influência, de Harold Bloom e as noções de originalidade e absorção de Paul Valéry, conforme citado acima.

### **A épica fundante da Literatura Italiana e o poeta das possibilidades**

O épico dantesco, com seus 14.233 versos e sua divisão em três livros e cem cantos – Inferno com trinta e quatro cantos, Purgatório e Paraíso com trinta e três cantos cada – foi o responsável por alçar Dante Alighieri ao patamar dos maiores escritores do mundo. Otto Maria Carpeaux, em “Lendo e relendo Dante”, texto prefaciador de uma das mais recentes edições de *A divina comédia* no Brasil, diz-nos que “Dante criou a língua literária italiana. Dante criou a própria literatura italiana. A primeira grande obra da literatura italiana é, ao mesmo tempo, a maior obra da literatura italiana” (CARPEAUX, 2017, p. 7). Tal é a magnitude da comédia dantesca que o próprio estudioso classifica-a como um poema “*sui generis*”, isto é, um texto que apesar de apresentar características que gravitam entre diferentes gêneros (épico, lírico e dramático), não se enquadra efetivamente em nenhum deles, mas possui seu próprio tipo. A partir disto, poderíamos questionar seu enquadramento no rol de textos épicos. Assinalamos, entretanto, que, além de toda uma tradição que considera e nomeia *A divina comédia* como uma epopeia, baseamo-nos também nos dizeres de Moisés (2012), para quem a poesia épica é de

[...] alcance universalista, gravita em torno do sentimento e do conhecimento simultâneo da perfeição e harmonia do Cosmos. [...] o enigma da harmonia universal, manifesto por meio de um jogo contínuo de contrastes (o claro e o escuro, o dia e a noite, o contingente e o “eterno”, o relativo e o absoluto, etc.), é que atrai o poeta épico [...] (MOISÉS, 2012, p. 200-201, aspas do autor).

Aspectos como o jogo de claro e escuro, por exemplo, refletem-se evidentemente na obra dantesca. A escuridão, aliada às pungentes punições dos condenados, é o que acompanha o poeta-personagem e seu guia pelo Inferno, assim como é por caminhos ladrilhados por forte luminosidade que Dante, junto de Beatriz e São Bernardo, ascende aos círculos paradisíacos. Diante do apelo do florentino aos órgãos do sentido – principalmente visão e audição –, podemos reforçar o dito de Moisés e acrescentar à relação claro-escuro a distinção sonora que acompanha a épica dantesca: os ais e as lamúrias são também constituintes da escuridão



infernais e apresentam-se como elementos diametralmente opostos aos cantos de regozijo entoados com cada vez mais intensidade no Paraíso, que acentuam a luminosidade do espaço.

Moisés fala ainda que textos épicos trazem, em seu cerne, temas tidos como grandiosos que se exprimem não somente em sua forma, mas também na maneira como são abordados. “O sublime, o grandioso, revela-se tanto no conteúdo (os temas, as figuras, etc.) como na forma (a grandiloquência da dicção, os metros longos, marcialmente escandidos, etc.) como na escolha dos acontecimentos e na magnitude dramática em que decorrem” (MOISÉS, 2012, p. 201). Em toda a jornada do poeta florentino percebemos a intensidade dramática com que os acontecimentos são expressos e a própria grandeza temática do conteúdo de seu texto. Seja através dos sentimentos de dor que invadem o poeta-personagem ao lidar com cenas de terror e angústia no Inferno, seja no esforço da íngreme subida pelo monte Purgatório ou mesmo no efeito sublime que o preenche ao adentrar aos céus do Paraíso, a intensidade dramática é algo que percorre toda a épica dantesca, desde o encontro com a loba, o leão e a pantera, na selva escura, até a visão da Rosa Mística, no Paraíso. Além disso, retomando a magnitude temática da obra, afora o aspecto universal da Morte, que é um tema uniforme nos versos da comédia dantesca, podemos assinalar a própria experiência do poeta em percorrer e viver mundos somente imaginados e, com isso, poder elevar-se espiritualmente e reconectar-se com o Cosmos. Por fim, consideremos também, como elementos que reafirmam *A divina comédia* enquanto texto épico, sua estruturação: a escrita em versos, o aspecto narrativo, a divisão em cantos etc.

Para Lucchesi (2013), *A divina comédia* “[...] mais que simples manancial de episódios ou de citações, é essencialmente um potencial aberto, uma visão de mundo fundadora, lá onde o verso coincide com o universo” (LUCCHESI, 2013, p. 107). É interessante notarmos, em tal passagem, a ideia de a obra ser o lugar de amalgamento e de coincidência entre o verso – podendo este ser encarado como metonímia do processo poético de criação – e o universo, isto é, aquilo que seria *uni*, que seria uno consigo mesmo, o que nos remete ao Hierarca primeiro, Deus. Ou seja, *A divina comédia* poderia ser encarada como uma jornada em busca pela Causa primeira, pelo Uno. Imagina-se, pois, que tal desejo de avanço, de um “ir além” do conhecido, possua em si o prisma de uma insaciabilidade, de uma insatisfação com a finitude terrestre. Estas últimas ideias podem ser apontadas, por exemplo, no poema “A chave”, de Murilo Mendes, que será abordado mais adiante. Tendo em vista a ideia de que a comédia dantesca seria uma jornada em busca de conhecer-se, de elevar-se, Lucchesi diz-nos que

[...] a *Divina comédia* deve ser entendida como uma viagem para Deus, constituída por uma poética da conversão e uma poética da profecia. Dante se converte e nos mostra todos os males da humanidade em queda, o seu resgate e o caminho iluminado pelo Sol, com análises de todo o seu tempo, com o passado e o futuro, como se diante de Deus invocasse a justiça que injustamente exilado não encontrava na Terra (LUCCHESI, 2013, p. 12).

Diante de todas estas características e importância, *A divina comédia* figura, há séculos, como um dos mais conhecidos e renomados livros do mundo. O escrito de Dante alçou-se por si mesmo ao patamar de obra

atemporal e inesgotável de leituras. Com efeito, não demorou muito e ela chegou até terras brasileiras. As traduções da *Comédia* chegaram até nós de maneiras diferentes. Há casos de traduções parciais e integrais. Podemos citar desde Machado de Assis, que traduziu o canto XXV do Inferno, em 1874, passar pelo Barão da Vila da Barra, que, segundo Sterzi (2008), foi o responsável pela primeira tradução integral da obra, até chegarmos a Cristiano Martins, Ítalo Eugênio Mauro, Graça Aranha e José Xavier Pinheiro (tradução da qual retiramos os versos utilizados mais adiante), dentre outros.

Além mesmo dos resquícios dantescos no Brasil em forma de traduções integrais ou parciais, ou de estudos desenvolvidos a partir de sua obra, principalmente de sua *Comédia*, a produção literária brasileira apresenta também alguns aspectos que sofreram influências do poema sacro – seja em forma da transposição de episódios, de citações, personagens, ambientes etc. Tais traços de importação dantesca podem ser vistos de maneira direta, isto é, em forma de evidências na própria materialidade textual, por meio de citações diretas ou do uso de epígrafes, como acontece em alguns poemas de Álvares de Azevedo e na prosa machadiana, por exemplo. Além das evidências diretas, *A divina comédia* mostra-se também como um constituinte intrínseco em algumas construções da literatura brasileira. Segundo Marco Lucchesi,

A sombra luminosa do Florentino merece cuidados especiais, com suas projeções tentaculares, na grande poesia do século XX, como na obra de Murilo Mendes, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade. Um Dante menos visível, menos citado e mais absorvido (LUCCHESI, 2013, p. 105).

Diante das relações mantidas entre Dante Alighieri e a literatura brasileira, focaremos, nas linhas seguintes, em abordar como se deu a recepção de Dante por Murilo Mendes, nos versos de *As metamorfoses* (2002).

Mineiro de Juiz de Fora, Mendes destaca-se como um expoente poeta e também prosador brasileiro do século XX. Segundo Eva Pereira (2009), podemos dizer que sua obra passou por três períodos distintos: um primeiro de cunho modernista e nacionalista; outro com uma maior ascendência espiritualista e surrealista; e também aquele que se refere aos seus últimos textos, onde ele preocupou-se com escritos de ordem mais classicizantes, concretistas.

O poeta, por vezes, utiliza-se de cenas cotidianas e banais para incitar a reflexão sobre a vida, o mundo, a totalidade das coisas. Não só os temas cotidianos como também a própria apreensão e utilização de temas religiosos faz com que a poesia muriliana seja tida como uma meta-poesia, que seu caráter religioso seja tido como uma espécie meta-religiosidade, que sua produção poética, embebida em metafísica, seja tida como uma espécie de meio pelo qual o eu-lírico busca transfigurar-se e transfigurar o mundo para ir além do conhecido, para buscar a possibilidade de unir-se ao inteligível, à Unidade de tudo, a Deus. Segundo Pereira,

[...] ao buscar ser fiel àquela espécie de tripla necessidade [...] – meta-poesia, meta-religião e metafísica –, a poesia de Murilo Mendes parece operar a partir de uma mesma metodologia, a metamorfose, tanto em relação ao discurso em seu substrato semântico quanto em relação ao discurso em seu substrato fônico ou mesmo morfo-sintático (PEREIRA, 2009, p. 251).

Essa união de opostos, onde, de um lado, estão temas cotidianos e, de outro, ideais sublimes, aponta para o aspecto universalista preconizado pelo poeta. É universal, pois mistura os mais diferentes temas com ideais que atingem a crença de cada ser: seja religião, seja mito, seja até mesmo a tensão entre o crer e o não crer. É universal, também, porque os poemas são metamórficos, não possuem forma específica, são líquidos e adequam-se aos infinitamente variáveis recipientes que são os leitores. Murilo Mendes, por meio de uma poesia-nuvem – imagem tão presente em *As metamorfoses* –, que é, mas não se pode precisar o que ela vem a ser, une o caos da guerra, por exemplo, com a busca incessante por um ideal talvez utópico. No entanto, a grande questão não é se o poeta alcançará o Todo, o Absoluto. O *modus operandi* de *As metamorfoses* parece apontar para o fato de que o poeta *pode* alcançar o que busca, ou pelo menos *pensa que pode*.

Arriscamo-nos, com efeito, a dizer que a poesia de Mendes é uma poesia da possibilidade. Tal aspecto pode ser visto, por exemplo, na vanguarda surreal, que brinca e molda aquilo que é tido como já conhecido, já apreendido. Assim como os surrealistas, Murilo Mendes ultrapassa o limite do real e busca aquilo que não se é pensado como possível. Vale a pena relacionar esse caráter extramundano do poeta com o que é dito por Agamben (2009) em “O que é o contemporâneo?”, para quem aquele que é contemporâneo ao seu tempo é aquele que é capaz de perceber as fissuras que nele existem e apontá-las. Não necessariamente esses apontamentos precisariam ir em direção a uma poesia engajada com o exterior do poeta, com o social, mas poderiam ser vistos como pequenas partículas de combustão que fazem o poeta ensimesmar-se e ao mesmo tempo querer ultrapassar-se, querer empreender a busca pelo Uno.

Em *As metamorfoses*, a ideia da ressonância dantesca é algo mais intrínseco, mais “digerido”, relacionado com a ideia de Paul Valéry. Não há ou não foram percebidos caminhos que possam indicar referências diretas entre a obra e *A divina comédia*. Há uma ou outra referência a certo “inferno”, mas nada com que se possa precisar uma referência ao Inferno dantesco ou a outro mais anterior, próprio da tradição cristã. As possíveis influências digeridas, por assim dizer, são de aspectos próprios das temáticas, imagens, sensações, sons e ideias.

A jornada de Dante pode ser vista como uma busca por autoconhecimento, baseada na finitude terrena e no desejo de reconciliação entre o Ser e o Cosmos. Talvez em busca desta empresa por conhecer-se, Murilo Mendes, em muitos de seus poemas, traga ideias como: insaciabilidade com o conhecido, auto suplantação do Eu, descrença no mundo, tal qual se percebe nestes versos de “Companheira”: “Companheira, dou-te a alegria/ Do que nada tem a esperar do esforço humano”. A alegria dita pelo eu-lírico pode ser tida como justamente a aceitação de que o mundo é finito e, por conseguinte, ele não teria mais nada que nele buscar, mas sim em algo elevado. Eva Pereira traz, em “‘A carne inconformada’: notas para uma aproximação entre Poesia e Metafísica

em Murilo Mendes”, uma passagem que talvez explique o ponto de partida que impulsiona o poeta para o almejado. Segundo a estudiosa,

O susto originário, aquele que põe o ser humano em estado de suspensão, capaz de observar de “fora” os fenômenos – sendo proveniente dos momentos de tédio, de amor intenso que inclui a sexualidade ou as inquietações nos jogos com a linguagem –, prepara o homem para a tarefa “metafísica”, na qual deverá buscar “a superação da *physis* animal na direção da história humana”. Esta superação, porém, não é obtida de uma vez por todas, antes se constitui num acontecimento “sempre em curso, que decide em cada momento e em cada indivíduo sobre o humano e o animal, sobre a natureza e a história, sobre a vida e a morte”. A obra de Murilo Mendes está permanentemente aludindo a essa busca de superação do animal em direção ao humano, seja a partir do acréscimo do amor espiritual ao físico em contra posição ao desejo meramente carnal [...]; seja a partir da consciência da função do tédio e da experimentação com a linguagem no afastamento do homem em relação ao mundo [...]. (PEREIRA, 2009, p. 265-266, aspás da autora).

Com base nesse “susto originário”, podemos imaginar que, para cumprir o propósito do conhecer-se, seria preciso voltar-se a si, ensimesmar-se, tal qual o faz o célebre florentino. Dante, ao percorrer terras desesperançadas, ao ver pecados sendo purgados e ao se deparar face ao inefável luminescente que é o Empíreo, (re)conhece-se, pois vive e busca aprimorar-se. Jornada épica que, para Mendes, traduz-se em sugestões simbolistas, num jogo sinestésico de sons e imagens que busca ir muito além dos sentidos possíveis das palavras. Diz-nos Andrade que “De assinatura muriliana inconfundível, a imagem casa indissolúvelmente mito e história, atualiza o eterno com a cicatriz do tempo presente, promovendo um ideal de beleza compósito, estranho e perturbador [...]” (ANDRADE, 2002, p. 11). Diante disso, podemos deduzir que um dos caminhos seguidos pela poética muriliana, diferente daquele que parte da selva escura, envereda-se pela transubstanciação e pela integração das visões cotidianas em combinações sonoras e virtualmente imagéticas.

É com o cinzelar exploratório das unidades mínimas das palavras e suas combinações, tão bem feito por Dante, que Mendes enseja afastar-se do terreno e *tentar* alçar algo além, o Eterno perseguido por Alexei Bueno em *Poemas gregos* (1985)<sup>119</sup>, o Uno neoplatônico de Plotino<sup>120</sup>, o Hierarca primeiro, enfim, aquilo nomeado de Deus. Conforme dito antes, assinalamos que tal tentativa não é necessariamente exitosa. Não é a certeza de se alcançar o que se busca que move o vate muriliano, pois isso não parece se configurar como uma preocupação sua. O que se configura como preocupante – e até assustador –, é a estaticidade. O temor de parar, acomodar-se e, conseqüentemente, ver-se sucumbir perante o mundo e o tédio é o que alimenta o autor de *As metamorfoses* em sua jornada tão parecida e tão diferente daquela empreendida por Dante.

É em companhia de Virgílio, Beatriz, São Bernardo e de sua *terza rima* que o italiano percorre seus próprios versos épicos, assim como é em companhia de si próprio, de suas metamorfoses, de seu desejo latente pelo porvir e de seus sonoros versos livres que o brasileiro procura aproximar-se da busca dantesca. Percebamos

---

<sup>119</sup> C.f. SANTOS, J. V. R. Mitologia e realidade em *Poemas gregos* (1985): deuses caídos, cabisbaixos e humildes? In: **Travessias interativas**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, v. 9, n. 18, p. 81-94, Maio 2019.

<sup>120</sup> C.f. PLOTINO. **Tratado das Enéadas**. Tradução Américo Sommerman. São Paulo: Polar Editorial, 2000.

que a jornada de Dante, a partir das ideias de reconhecimento de si, e da empenha de alcançar sua amada Beatriz, pode ser encarada como a jornada de um insaciável. O poeta, gênio criador, é posto no patamar da eterna insaciabilidade. O fado daquele que poetiza o mundo é não se satisfazer. E assim o é com Dante, e assim o é com Murilo Mendes, que parecem absorver para si próprios o circular trabalho de um Sísifo pretérito.

Esta busca, este ir além ou aquém, o próprio ato de buscar num passado um referencial ou idealizar num futuro algo que conforte o eu-lírico podem servir de base para alguns comentários acerca do fazer poético do poeta mineiro. É importante destacar uma possível influência romântica que assalta os poetas modernos e pós-modernos fazendo-lhes, personagens de mundos conflituosos, buscar referenciais num tempo diferente do seu, seja este tempo um utópico futuro ou um mítico passado, assim como Murilo Mendes busca concretizar a procura pelo Uno, a partir das influências assimiladas da *divina comédia*. Vale considerarmos também que, apesar de receber influências, o fazer poético muriliano não se restringe a este ou àquele estilo, pois o poeta possui a capacidade de digerir completamente aquilo que é assimilado e, com isso, exalar originalidade.

À revelia das influências recebidas, a originalidade muriliana se mantém não somente através de seu estilo, mas por meio das maneiras como trata temas universais, já trabalhados por inúmeros poetas, como o é a insaciabilidade do Ser. Tal qual acontece com Jorge de Lima, Mendes absorve e assimila as características de diferentes épocas e períodos literários e destaca-se como um dos maiores expoentes do círculo místico e mítico da segunda geração modernista brasileira. A inquietude de ultrapassar-se, somada ao estilo fortemente marcado pela estética surrealista, faz dele uma espécie de poeta das possibilidades, das metamorfoses. A poesia-nuvem produzida por Mendes, metamórfica por excelência e natureza, resultante de um processo de pleno dialogismo entre eu-lírico e eu-empírico, é o meio encontrado por ele para transcender-se metafisicamente.

De modo a concluirmos a ideia dessa necessidade de suplantação das coisas que move a lírica muriliana, vale a pena abordarmos as ideias da Angústia da influência e da Desleitura, de Harold Bloom. Para o crítico, o criar poético é conflituoso. O eu-lírico possui um incessante desejo de ser autêntico e, por consequência, traça certas batalhas com aqueles que o influenciaram/influenciam, ou seja, cria-se buscando ultrapassar (desler) aquilo de que se alimentou. Ao abordar as ideias de Bloom, Carvalhal diz que

[...] a realização do poema corresponde [...] à desvirtuação de poemas paternos a que a obra recente se filia, ansiosamente. Para ele [Bloom], o poema não é uma vitória sobre uma ansiedade, é a própria ansiedade. Por isso, cada poema é a disputa entre Édipo e Laio, a cristalização de um atrito (CARVALHAL, 1986, p. 59).

Notemos que, ao relacionar o eu-lírico criador e os poetas que o influenciam com Édipo e Laio, Bloom acaba por deixar transparecer certo determinismo no fazer poético, isto é, o eu-criador de hoje (Édipo) estaria destinado a fazer sucumbir e assumir o lugar do eu-criador de ontem (Laio). Tal pensamento nos leva a algumas reflexões tangentes ao próprio ato do criar poético. Este seria ficcional, autobiográfico, ou os dois? Ou seja, o

fazer poético surgiria de uma experiência de mundo ou de leitura e depois entraria em conflito com ela ou seria o contrário e o estopim criativo seria justamente a leitura de outros e seu desejo de ultrapassá-los (o que também não deixa de ser um conflito), negando a plenitude das experiências individuais ou ficcionais e levando em conta um caráter harmônico entre ambas, tal como é problematizado por Combe (2010), em “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”? Desse modo, podemos problematizar a relação que Murilo Mendes mantém com Dante. Os versos murilianos beberiam efetivamente de Dante ou seriam criações independentes de um eu-poético que conseguiu alcançar a desleitura postulada por Bloom? Pode ser verdadeira a hipótese de uma desleitura baseada na independência? Ficam as questões e, como veremos a seguir, um meio de interpretação que considera os versos de *As metamorfoses* como compatíveis com a possibilidade de assimilação de *A divina comédia*.

### **A poesia-nuvem: uma forma de resistência**

Algumas imagens presentes nos versos de *As metamorfoses* (2002) retomam, por um lado, a ideia de movimento e, de outro, de contemplação, como é o caso da nuvem, que pode ser vista como símbolo metafórico do próprio título do livro. A nuvem como algo que mantém uma relação metonímica (ou metafórica?) com o aspecto das coisas de se metamorfosear. Corroborando a relação mantida entre nuvem e transformação, temos que “a nuvem é o símbolo da metamorfose viva, não por causa de alguma de suas características, mas em virtude de seu próprio vir-a-ser” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988, p. 648). Levando em conta o jogo imagético evidente nas estruturas e nos conteúdos dos poemas, podemos levantar a hipótese de que a poesia de Murilo Mendes, no referido livro, assume características de poesia-nuvem, por conta dos constantes processos de articulação e choque, criação e destruição de elementos de naturezas e campos semânticos distintos.

Além deste, a guerra é outro tema presente em *As metamorfoses* que nos convida a determo-nos sobre si, não só por seus efeitos no fazer poético muriliano, mas por poder ser associado à obra de Dante. Assim como em *A divina comédia*, o empirismo também é de grande importância para o eu-poético de Mendes, pois visão e audição são sentidos convocados constantemente em sua composição. A guerra pode ser vista a reverberar em alguns aspectos: i) sonoridade e ii) imagética.

Os sons trazidos pelo poeta ao abordar a questão da guerra são duros, fortes e carregam uma carga semântica de negatividade, tal como se pode perceber em algumas expressões retiradas de “O poeta futuro” (MENDES, 2002, p. 34): “massacre entre irmãos”, “sangue espremido”, “aço da sua espada” e também nos versos “O poeta futuro apontará o inferno/ Aos geradores de guerra,/ Aos que asfixiam órfãos e operários”. Sons como os oclusivos (/g/, /k/, /p/, /t/, /d/), que são maioria, demonstram tal potência e a escolha de palavras como “massacre”, “sangue”, “inferno”, “guerra” mostra-nos como ela é rodeada de negatividade. Em contrapartida, a negatividade se opõe a outros poemas, onde os sons correm livres, leves, plenos. Como nos versos de “A liberdade”:

Um buquê de nuvens:

O braço duma constelação  
Surge entre as rendas do céu.

O espaço transforma-se a meu gosto,  
É um navio, uma ópera, uma usina,  
Ou então a remota Persépolis.  
[...]  
(MENDES, 2002, p. 82).

A presença de sons sibilantes e vibrantes denota a ideia de movimento, de *liberdade*, tal qual se apresenta no próprio título do poema. Expressões carregadas majoritariamente de sons como o sibilante /s/ e um pontual /v/ contribuem para o aspecto de leveza e de passagem que constitui tais versos. A semântica do movimento é marcada também por palavras como “nuvens”, “navio” e o próprio verbo surgir, que demonstra uma ação em que se parte de certa estaticidade. O poder que o eu-lírico mostra possuir de transformar o espaço ao seu gosto, fazendo com que as coisas virem coisas tão distintas como “ópera”, “usina” ou mesmo a distante “Persépolis” reflete um aspecto típico da poética muriliana: a presença de ideias surrealistas, tal como dito por Candido (1985).

Estes aspectos sonoros podem ser relacionados à jornada de Dante, onde a passagem pelos círculos infernais é carregada de forte azedume para o poeta, pois, além de ver o sofrimento dos condenados, ele *ouve* seus sons lamurientos, seus ais que correm os cantos infernais, suas dores, em suma. Destaque-se, em relação ao Inferno, o episódio do canto XXIV em que Dante e Virgílio se deparam com os ladrões, que são picados por horríveis víboras. Diz o poeta florentino entre os versos 76-84:

Fomos da ponte à parte, donde é claro  
Que se vai ter à ribanceira oitava:  
Ficou patente a cava ao meu reparo.  
De serpes tal cardume se enroscava,  
Horríficas na infinda variedade,  
Que ao sangue, inda ao lembrar, terror me trava  
(ALIGHIERI, 2017, p. 123).

A presença de sons oclusivos e palavras que denotam certa negatividade, assim como nos versos citados de Mendes, se faz presente na referida passagem dantesca. Sons como /p/, /t/, /d/, /k/, /b/, /g/, ao se unirem com as expressões carregadas de uma negatividade aterrorizante como “serpes”, “horríficas”, “sangue”, “terror”, podem mostrar certa relação com a já citada potência oclusiva acompanhada da negatividade semântica, presente nos versos de “O poeta futuro”.

Ao Dante percorrer o Purgatório e o Paraíso, acontece o contrário do que é visto no Inferno: quanto mais próximo se chega do princípio primeiro, mais sonoro e luminoso se torna o ambiente. Os próprios pecadores, os



iracundos, purgam suas chagas entoando cantos a Deus. Os sentidos da visão e da audição possuem imensa importância na *divina comédia*, e também em *As metamorfoses*, tanto como algo benfazejo (no sentido de luzes e sons agradáveis, emocionantes), quanto como algo não-salutar (no sentido da guerra, das dores refletidas em ais e das próprias escuridões). Tendo em mente as ideias acerca da visão, audição e olfato, todas ligadas à ideia tanto de sofrimento, quanto de regozijo podemos retomar o que diz Lucchesi. Para ele, a visão teria um papel fundamental na jornada de Dante, pois

Não há infinito sem luz. Não há luz sem infinito. A cosmologia da *Divina comédia* depende essencialmente da luz. Por excesso ou por falta. Morte ou Amor. Variando a cor, a intensidade e a qualidade, a luz assume múltiplas funções no Paraíso: integra o visível ao invisível, a imagem à anti-imagem, o fundo à superfície. A luz amplia a distância, revela o inusitado das formas, assinala a passagem das estrelas, organiza corais luminosos, acentua a labilidade das formas, o ritmo e o desenho (LUCCHESI, 2013, p. 83).

Além desta perspectiva ligada aos sentidos estimulados por Alighieri e por Mendes, podemos associá-los à ideia de movimento, que se reverbera também numa tentativa de autoconhecimento, autodefinição. O próprio Murilo Mendes diz em “Começo de biografia” que é

[...] o pássaro diurno e noturno,  
O pássaro misto de carne e lenda,  
Encarregado de levar o alimento da poesia e da música  
Aos habitantes da estrada, do arranha-céu e da nuvem.  
Eu sou o pássaro feito homem, que vive no meio de vós.  
Eu vos forneço o alimento da catástrofe e o ritmo puro.  
Trago comigo a semente de Deus... e a visão do dilúvio  
(MENDES, 2002, p. 52).

Expressões como “pássaro diurno e noturno” e “misto de carne e lenda” podem transpassar a ideia de universalidade. Isto se corroboraria com alguns indicativos de entremeio, tais como: “estrada”, “carne e lenda”, “diurno e noturno”. O eu-lírico se apresenta como aquele que está no meio do caminho entre a poesia e a música, entre o mundo terreno e o mundo poético. Destaque-se que este poema pode apresentar, ainda, algumas referências mais específicas em relação à comédia dantesca, isso partindo do aspecto subjetivo do texto literário.

As expressões “estrada”, “arranha-céu” e “nuvem” podem ser vistas como associações à *Comédia*: a estrada seria o Inferno, por seu caráter essencialmente terreno; o arranha-céu representaria o monte Purgatório, por conta de sua elevação terrena; a nuvem, o Paraíso, pois é o que está acima de todos e por ser nada, por ser indefinida e mudar constantemente, tudo é, tudo pode vir a ser. Esta última ideia pode ser vista também no fato de o eu-lírico carregar “a semente de Deus”, metáfora da inventividade poética e da potencialidade de ser. Algo que, tal como a simbologia da nuvem, associa-se à ideia da constante mudança e faz com que “o pássaro feito de homem” rompa metafórica e metafisicamente com o eixo da realidade e atinja o insólito, o maravilhoso, metamorfoseando-se em poesia, em poesia-nuvem.

Partindo disto, a busca pela Eternidade faria com que o ato da criação poética assumisse ares de resistência, pois é resistindo ao mundo entediante e metamorfoseando-o que o eu-lírico procura ressignificá-lo e ultrapassá-lo, almejando a unidade e a totalidade das coisas. Em prefácio a uma das edições de *As metamorfoses*, o estudioso Fábio de Souza Andrade diz que, no livro,

Poeta e poema abrem-se para o encontro do eu com o exterior na sua máxima abrangência e, neste esforço, reúnem coisas e seres do mundo em casamentos inesperados: céu e terra, ar e mar. No entanto, por melhor realizada que seja, esta unidade almejada é sempre frágil, instável, e ameaçada pelo colapso iminente destas visões de harmonia nos enfrentamentos com a história contemporânea. [...] a lírica de Murilo Mendes se arma como poesia de resistência, o papel que lhe cabe em meio a um mundo hostil (ANDRADE, 2002, p. 16).

Esta resistente empresa, que procura a totalidade das coisas associa-se, pelo menos a duas ideias: i) a (re)ligação do Eu com a essência do mundo e ii) as relações entre Eros e Liberdade. A primeira faz-nos refletir acerca da própria produção poética de cunho religioso, tema do qual Murilo Mendes é um dos maiores representantes brasileiros e ao qual também se aproxima *A divina comédia*, nomeada por alguns como “poema sacro” e ao que se deve a noção cristã moderna de Inferno e Paraíso, por exemplo. A própria etimologia da palavra religião leva-nos ao latim *religare*. Com isso, podemos associar Andrade e Bosi, pois, para este último, “Murilo é poeta de aderência ao ser, poeta cósmico e social que aceita a fruição dos valores primordiais. [...] Místico, ele perfura a crosta das instituições e dos costumes culturais para morder o cerne da linguagem religiosa, que é sempre a ligação do homem com a totalidade”. (BOSI, 2017, p. 478).

Tendo em vista o princípio de união que parece mover os versos de Mendes em direção à tentativa de satisfação do desejo de alcançar a totalidade, cabe-nos novamente trazer Alfredo Bosi e sua proposição de que “Nos seus livros principais, *A poesia em Pânico*, *As Metamorfoses* e *Poesia-Liberdade*, Murilo Mendes objetiva a sua perplexidade em face de um mundo desconjuntado (sempre a obsessão do caos), que deve, porém, resgatar-se em vista dos valores absolutos: Eros e Liberdade” (BOSI, 2017, p. 480). Eros, princípio unificador e organizador do Caos, teria dado origem ao mundo, conforme a mitologia grega. Do mesmo modo, a partir de elementos como destruição e criação, Murilo Mendes empreende, liricamente, uma jornada ao modo de Dante. Uma jornada libertadora que concilia, nos dois livros em que se divide *As metamorfoses* e nos mais de cem poemas que lhe são constituintes, elementos dos mais diversos como a metáfora da reintegração com o Uno, o (re)conhecimento de si, o fazer poético como resistência e o equilíbrio entre Caos originário e Eros organizador.

### **Cansar-se do mundo como aproximação**

Após esta abordagem de maneira mais ampla acerca das possíveis relações entre a poética de *As metamorfoses* (2002) e *A divina comédia* (2017), centremo-nos em dois poemas murilianos: “Fim” e “A chave”, onde talvez possamos notar as ideias de insaciabilidade, do desejo de ir além, da falibilidade e finitude do mundo exterior ao eu-lírico etc. (ideias que podem ser resultantes de um cansaço) e seus contatos com a épica de

Alighieri. O mundo tornou-se esgotável e esgotante para o eu-lírico, seja ele dantesco ou muriliano, e a ficção, o ensimesmar-se poético são as únicas vias de escape. A arte é a salvação e os versos, épicos ou líricos, são os únicos que oferecem as mãos para seres prestes a afogarem-se em seus mundos, seja no século XX ou nos séculos XIII e XIV. O mundo conhecido é pouco para os desejos de Alighieri e de Mendes. Para um cabe a inigualável conquista de tornar-se atemporal. Para outro cabe encontrar a salvação no passado, no retorno à tradição e na transfiguração do agora. Cansando-se do mundo, os poetas salvam outros poetas. Vejamos, pois, mais detidamente, como é a viagem espaço-temporal empreendida pelo poeta mineiro aos versos italianos.

### **Fim**

Eu existo para assistir ao fim do mundo.  
Não há outro espetáculo que me invoque.  
Será uma festa prodigiosa, a única festa.  
Ó meus amigos e comunicantes,  
Tudo o que acontece desde o princípio é a sua preparação.

Eu preciso presto assistir ao fim do mundo  
Para saber o que Deus quer comigo e com todos  
E para saciar minha sede de teatro  
Preciso assistir ao julgamento universal,  
Ouvir os coros imensos,  
As lamentações e as queixas de todos,  
Desde Adão até o último homem.

Eu existo para assistir ao fim do mundo,  
Eu existo para a visão beatífica  
(MENDES, 2002, p. 56).

Ao iniciar o poema usando a primeira pessoa, o eu-lírico muriliano estabelece imediatamente uma espécie de restrição, de estratificação. O que se diz nos versos faz referência não ao leitor em si, mas ao próprio eu-poético. O uso do pronome pessoal da primeira pessoa do singular no caso de verbos conjugados no presente do indicativo é redundante. A desinência de número-pessoa “o” já marcaria que ali existiria um eu oculto. No entanto, o poeta o utiliza e isto pode ser tido como uma maneira de se acentuar a ideia de individualidade, de egocentrismo. A própria produção poética passa a ser vista como uma maneira que o eu-criador encontrou para se satisfazer (?) da necessidade/falta de algo. Pode-se pensar, com isso, que o fazer artístico é tomado como uma tentativa do eu de se salvar. É interessante o uso do eu, pois o próprio Dante usa a primeira pessoa em *A Divina Comédia*, algo que foi novo e muito importante nos poemas épicos, pois aproximou o leitor da experiência narrada/vivida.

O uso do pronome possessivo, no verso “Ó meus amigos e comunicantes”, reforça a ideia do comentário sobre a primeira pessoa, isto é, distancia-se o leitor do eu-lírico e os acontecimentos poetizados se restringem a este. No grande espetáculo que é a vida, segundo o poeta, parece que os outros, os leitores são meros

espectadores. Mas tal distância, no ato de leitura, acaba por se revelar como algo compartilhado, pois o leitor, apesar de não viver o que é dito, acaba por encarnar o eu-enunciativo e torna-se, então, uma espécie de (co)autor e complementa o sentido do texto, algo que tange o pensamento bakhtiniano. Complementa no sentido de que faz acontecer, vive e, mesmo que não sejam suas as experiências versadas, pode vir a reconhecer-se (*catarse*) nelas e delas compartilhar os mesmos sentimentos. Ainda no âmbito mais estrutural, por assim dizer, do poema, note-se que o uso de verbos no presente pode vir a denotar uma universalidade dos acontecimentos. Com efeito, o clamor, a angústia e a insaciabilidade do eu-lírico seriam eternamente presentes.

O uso de expressões como “festa”, “teatro” e “espetáculo” pode se associar à noção da vida como uma grande farsa, algo velado. Pensemos, pois, numa relação platônica, a julgar pela ideia de que aquilo que se presencia é meramente uma projeção de um mundo superior, ideal, verdadeiro. A teatralidade da existência pode ser vista, pois, como a própria consciência da finitude do mundo e do fado da insaciabilidade. Cabe-nos notar, também, a possível angústia, que provém do desejo de “saber o que Deus quer” com ele próprio e com todos os outros, que se acerca do eu-lírico, numa busca de sentido para a vida. O sentido encontrar-se-ia em Deus, na visão do divino. Assim como em Dante, a plenitude da seidade seria alcançada com a visão de Deus. Ainda sobre a teatralidade aparente, vale a pena ressaltar a influência do Barroco espanhol para a produção de Murilo Mendes, segundo traz Pereira (2009). Consoante ela, no Barroco espanhol, as ideias de mundo e teatro poderiam ser resumidas em fórmulas como “o mundo é um teatro” ou “a vida é sonho”, que retomam um dos pontos de abordagem de “Fim”.

Algumas expressões do poema remetem-nos aos três ambientes dantescos. O Inferno de Dante é um local essencialmente dorido e o que reforça tal pena é sua intransitividade. Ou seja, não há saída, não há esperança. “Deixai, ó vós que entraís, toda a esperança” (ALIGHIERI, 2017, p. 27 [*Inf.*, canto III, v. 9]), diz a escritura em sua porta. Consequentemente, muitas almas condenadas erguem queixas ao divino. O eu-lírico de “Fim” demonstra o desejo de assistir ao fim do mundo e, com efeito, presenciar o Julgamento Final e ouvir as queixas de todos. Estas podem ser associadas àquelas enunciadas pelos pecadores no Inferno de Dante. É como se o eu-lírico muriliano desejasse vivenciar de uma só vez os Inferno, Purgatório e Paraíso dantescos. O primeiro, como foi dito, seria representado pelo desejo de ouvir as queixas, os dois últimos seriam representados pela escuta das lamentações (provenientes, quiçá, dos pecados sendo purgados) e dos coros imensos (tais quais existem no Paraíso, que é todo luz e cânticos).

Um dos aspectos mais pontuais entre “Fim” e *A Divina Comédia* é a ideia da “visão beatífica”. Ora, esta pode ser vista como a visão da própria Beatriz dantesca ou como a visão daquilo que Beatriz o revelaria, pois o nome desta significa “aquela que confere beatitude”, segundo Sterzi (2008, p. 31). A partir disso, podemos tratar de “A chave”, onde Mendes revela novamente seu espírito insaciável e seu desejo de procura, algo que, como já foi dito, é também muito presente em Dante, a julgar pelas ideias da jornada como sendo i) uma busca por amor (tendo em vista o sentimento do eu-empírico de Dante por Beatriz), ii) por autoconhecimento, iii) por Deus etc.

### **A chave**

Onde estás eternidade  
Nasci para te encontrar  
Habituei-me à minha forma  
Já estou cansado de me ver

Estou cansado de me interrogar  
De decifrar as mesmas cores  
E de acolher os mesmos sons

Quero os novos elementos.  
Onde estás eternidade  
(MENDES, 2002, p. 116).

Ao revelar sua insatisfação, seu enfado em se questionar, seu cansaço “De decifrar as mesmas cores/ E de acolher os mesmos sons”, o eu-lírico transparece um sentimento próximo ao tédio, pois o mundo assemelha-se a algo que perdeu o sentido. O que se revela em seus versos é a mesmice do mundo, a perda do aspecto de novidade. Com efeito, são expressos desejos de querer “os novos elementos”, a “eternidade”. O Eterno seria aquilo essencialmente pleno, que ressignificaria o conhecido e, por ser pleno em si, anularia as carências do Ser.

Diante disso, a poesia de Murilo Mendes refletiria um modo de se olhar para a finitude do homem, para a inevitável mesmice do mundo e a busca por uma reação. Dentre as possíveis atitudes, pode-se pensar numa entrega absoluta, um mergulho no tédio cotidiano e na consciência do nada. Entretanto, tais reações estariam ligadas à noção de passividade. Ou seja, o eu-lírico teria consciência do nada que o cerca, mas sofreria ainda mais do que antes, pois o fato de não ignorar os motivos do sofrer escancaram a incapacidade de se agir efetivamente em busca de ultrapassá-los<sup>121</sup>; Os motivos seriam conhecidos, mas nada se faria para mitigá-los. Ou ainda, numa visão ao que parece muito mais próxima daquela presente no poema, saber-se-ia da finitude do mundo e o eu-lírico se apresentaria como aquele que já não se sacia com o mundo exterior, aquele para quem tudo é o “mesmo”. Conseqüentemente, este não o satisfaria e ele buscaria algo maior, que não se conheça o fim, o próprio Uno, o abstrato Eterno. Associando os modos de vê-lo como um poeta das possibilidades, pai de uma poesia-nuvem, podemos dizer que, assim como Dante, Murilo Mendes busca, nos versos de *As metamorfoses*, a fonte e a conclusão de tudo: Deus.

### **Considerações finais**

Podemos perceber que as ressonâncias de *A divina comédia* em *As metamorfoses* beiram as noções da absorção e aquela se mostra nesta última de maneira diluída. É nas entranhas murilianas que as essências da obra-prima de Dante Alighieri tornam-se visíveis. Mesmo sem citações ou referências explicitamente evidentes, a influência de Dante dá-se no modo de enxergar o mundo e desejar buscar algo além, fugir da mesmice cotidiana

---

<sup>121</sup> C.f. SVENDSEN, Lars. **Filosofia do tédio**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

e pleitear a Unidade das coisas. Destaquemos que, se tivermos conseguido apresentar análises dignas de confiança e plausibilidade, a temática não esgota, nem foi esse o objetivo do presente escrito. Podem-se desenvolver diversos estudos sobre o assunto, seja comparando outras obras de Murilo Mendes com *A divina comédia*, cotejando o próprio *As metamorfoses* com o escrito de Dante ou então apontando muitos outros pontos de contato entre a épica dantesca e distintos textos nacionais de diferentes épocas e estilos.

### Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: \_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó/SC: Argos, 2009. p. 55-73.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. 12. ed. Tradução Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- ANDRADE, Fábio de Souza. Prefácio. In: MENDES, Murilo. **As metamorfoses**. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 11-17.
- BOSI, Alfredo. Murilo Mendes. In: \_\_\_\_\_. **História concisa da literatura brasileira**. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017. p. 477-482.
- CANDIDO, Antônio. Pastor pianista/pianista pastor. In: \_\_\_\_\_. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1985. p. 81-95.
- CARPEAUX, Otto Maria. Lendo e relendo Dante. In: ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. 12. ed. Tradução Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 5-14.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1986.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Nuvem. In: \_\_\_\_\_. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes [...]. rev. atual. Colaboração André Barbault et al. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. p. 648.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução Iside Mesquita e Vagner Camilo. **Revista USP**, São Paulo, n. 84, p. 112-128, Dez./Fev. 2009-2010.
- LUCCHESI, Marco. **Nove cartas sobre a divina comédia**: navegações pela obra clássica de Dante. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2013.
- MOISÉS, Massaud. Espécies poéticas: o lírico e o épico. In: \_\_\_\_\_. **A criação literária**: poesia e prosa. rev. atual. São Paulo: Cultrix, 2012. p. 188-215.
- MENDES, Murilo. **As metamorfoses**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 3. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- PEREIRA, Eva. “A carne inconformada”: notas para uma aproximação entre Poesia e Metafísica em Murilo Mendes. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de. (Org.). **A poesia metafísica no Brasil**: percursos e modulações. Porto Alegre: Libretos; FAPA – Faculdade Porto Alegrense, 2009. p. 247-276.
- PLOTINO. **Tratado das Enéadas**. Tradução Américo Sommerman. São Paulo: Polar Editorial, 2000.

SANTOS, J. V. R. Mitologia e realidade em *Poemas gregos* (1985): deuses caídos, cabisbaixos e humildes? In: **Travessias interativas**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, v. 9, n. 18, p. 81-94, Maio 2019.

STERZI, Eduardo. **Por que ler Dante**. São Paulo: Globo, 2008.

SVENDSEN, Lars. **Filosofia do tédio**. Tradução Mar





# Resenhas



STEINMETZ, Elisangela da Rocha. Encenações. In: *Revista Épicas*. Ano 5, Número Especial 4, Março 2021, p. 151-155. ISSN 2527-080X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021vNE4>

## ENCENAÇÕES SCENERIES

RITA, Annabela. **Teolinda Gersão: encenações 80 anos de vida, 40 anos de escrita literária**. Prefácio de Miguel Real. Lisboa: Edições Esgotadas, 2020.

Elisangela da Rocha Steinmetz<sup>122</sup>  
Universidade de Lisboa - UL

Em 2020-2021 comemoram-se os 80 anos de vida e os 40 anos de escrita literária de Teolinda Gersão, efeméride na origem de um ciclo de homenagem com mais de 3 dezenas de iniciativas internacionais e de diferente registo e modalidade, ciclo coordenado por Annabela Rita e por Miguel Real<sup>123</sup>. Assim, naturalmente, a crítica volta a sua atenção intensamente para a escritora que é um dos nomes mais expressivos da atualidade na literatura portuguesa, tendo sido agraciada, entre outros, com os seguintes prémios: Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1995), Prémio da Fundação Inês de Castro (2007) e Prémio Vergílio Ferreira (2017).

Na senda de trabalhos e homenagens que se dedicam à escritora está a obra *Teolinda Gersão: encenações 80 anos de vida, 40 anos de escrita literária*, de Annabela Rita, que, com Miguel Real, nos oferecerá este ano *O essencial sobre Teolinda Gersão* (INCM). Autora que está entre as vozes mais relevantes e inovadoras

<sup>122</sup> Doutoranda em Estudos Românicos e Portugueses pela Universidade Clássica de Lisboa (FLUL/UL) e Mestre em História da Literatura pela Universidade Federal de Rio Grande (FURG).

<sup>123</sup> Cf. Homenagem. Teolinda Gersão 2020-21 [<https://homenagemteolinda.wixsite.com/home>].

da crítica literária, obtendo diversos prêmios, como o Prémio Pró-autor 2019 da Sociedade Portuguesa de Autores (2019), além de uma série de outras homenagens e distinções. Professora e Diretora de Licenciatura na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, antiga directora do CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa (2002-12), directora da Associação Portuguesa de Escritores e presidente do Instituto Fernando Pessoa e da Academia Lusófona Luís de Camões, Annabela Rita possui um grande número de obras publicadas, entre as quais estão: *Eça de Queirós Cronista* (1998; 2017), *Cartografias Literárias* (Lisboa, 2010; S. Paulo, 2012), uma trilogia dedicada ao Cânone Literário (*Luz e Sombras no Cânone Literário*, 2014, *Do que não existe. Repensando o Cânone Literário*, 2018, e *Perfis & Molduras do Cânone Literário*, 2018) e *Sfumato. Figurações in hoc signo. Na senda da identidade nacional* (2019, já com *Sfumato & Cânone* a sair em breve), apenas para mencionar algumas de sua exclusiva autoria. Trata-se de uma obra que faz dela uma figura de importância e talento extremamente significativa no espaço acadêmico e cultural tanto de Portugal quanto de outros países com os quais tem estabelecido relações. Sendo assim, o leitor de *Teolinda Gersão: encenações (...)* entra, simultaneamente, em contato com duas consagradas vozes da Cultura e das Artes em nossos dias.

Com um olhar atento e um pensamento arguto, Annabela Rita conduz o leitor numa viagem deslizando por entre a obra da escritora Teolinda Gersão e um panorama das Artes, onde a figura pintada num quadro dança num poema, surge na imagem de um filme e (re) nasce na página de um livro pronta a saltar para a vida e ser tantas vezes criada e recriada, seja na tinta do pincel, na forma que lhe confere uma “vassoura de prata” ou nas luzes de um ecrã revelando-lhe os rastros, os ecos e contrastes no cenário de uma ação narrativa bem mais vasta, que se adensa na página do livro, na escrita de Teolinda tão hábil em dialogar com uma longa tradição das artes conforme nos mostra a ensaísta, por exemplo, no seguinte fragmento:

É uma mulher que fecha a janela para “recomeç[ar] a escrever” (p.47), como esse Caspar David Friedrich imaginado por Georg Friedrich Kersting (*Caspar David Friedrich no seu estúdio*, c. 1811), que pintou a sua *Mulher à janela* (1822). De *Fair Rosamund* (c.1917), da autoria de John William Waterhouse, da lírica Mariana de Tennyson que Millais pintou e que Waterhouse evocou (*A “I AM Half Sick of Shadows,” Said the Lady of Shalott*, 1911), desdobrando-lhe uma paisagem interior diante da exterior, e de outras mulheres à janela (de Jan Vermeers, Degas, Gauguin, Picasso, Dali, etc.), numa tradição que remonta à pintura e às iluminuras de Livro de Horas do Norte da Europa e que se tornou o mais popular tema de ilustração de livros em Inglaterra nas décadas de 50,60 e 70 do séc. XIX, combinando-se e redimensionando-se também com o do espelho, Teolinda oferece-nos uma sócia em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. (p.29)

Com prefácio de Miguel Real, que destaca o texto como “um ensaio literário simultaneamente cultural e historiográfico que (...) marcará indelevelmente não só o horizonte ensaístico português como se tornará determinante para uma compreensão global da obra de Teolinda Gersão” (p.8); o livro de 142 páginas, onde sobejam referências, citações e notas de rodapé, é organizado em dez capítulos intitulados respectivamente como: “CENA. ACÇÃO. TAKE 1”, “TAKE 2. A CÂMARA DESVIA-SE PARA A CASA”, “TAKE 3. TRAVELLING”, “TAKE 4. TRAVELLING”, “TAKE 5. APRESENTAÇÃO”, “TAKE 6. MUDANÇA DE CENÁRIO.”, “TAKE 7. TRAVELLING E ZOOM”,

TAKE 8. FLASHBACK E DESENVOLVIMENTO”, “TAKE 9. CARTOGRAFIAS” e “TAKE 10. MUSEU IMAGINÁRIO. ENTRE REAL E VIRTUAL”. Onde o discurso, recorrendo a uma metodologia fílmica, como já anunciada na nomenclatura dos capítulos, e (re)visitando uma longa e vasta tradição das artes, constrói/revela *take a take a(s)* cena(s) narrativa(s) de uma produção literária que tem início com o romance *O Silêncio* (1981) em *Take 1*. Seguindo a ordem cronológica de publicação, Annabela analisa as sucessivas elaborações de Teolinda (*Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), *Os guarda-chuvas cintilantes (diário ficcional)* (1984), *O cavalo de sol* (1989), *A casa da cabeça de cavalo* (1995), *A árvore das palavras*(1997), *Os teclados* (1999), *Histórias de ver e andar* (2002), “Cidades” (2007)<sup>124</sup> e *A cidade de Ulisses* (2011)), em cada um dos capítulos subsequentes, vale ressaltar que na dinâmica discursiva a análise das obras se vai enredando de acordo com a eleição dos elementos que a pesquisadora coloca em foco e que, por vezes, segue em desdobramento em outros capítulos. Apontando influências, conexões, convocações e evocações a estudiosa cria nesse “roteiro” um “itinerário”, descortinando de forma esplêndida o colóquio entre os elementos que configuram a escrita de Gersão e as ligações que estabelecem com a produção de outros artistas, e da própria escritora em momentos distintos.

Cada texto surge, assim, integrado num alongado ciclo de escrita, misto de memorialismo interior e de exercício ensaístico. Ciclo de ciclos, informado de uma dimensão simbólica que oscila entre os sentidos lúdico, fantástico, mágico e sobrenatural que também dissolve as fronteiras da sua ficção: o narrativo tradicional, suportado na fluência da voz discursiva, invade esses outros territórios mais marginais a ele, contaminando-se das suas realidades e das suas lógicas. (Annabela Rita, p.11, 2020)

Façamos um *zoom* em alguns desses capítulos.

*Take 1: O silêncio*; nele a crítica faz notar esse espaço primeiro “Génesis” onde aos poucos a imaginação vai adquirindo um corpo, “Nele vibra a memória do que o procede.”(p.24) elencando uma série de representativos *silêncios*:

Lembrando esse outro “O Silêncio” (1966), de Sophia, onde tudo começa com “um doce silêncio” (...). Na pintura, com Bernardino Luini (*Le Silence*, mural, 1521-23), (...). Na escultura, com Pierre II Legros (1666-1719) (*Le Silence*, 1695), (...). Ou imponderável de potencialidade universal na música *The Sound of Silence* (1964), de Paul Simon. (...) E, também em cinema, convocando a literatura: *Le silence de la mer* (1948), de Jean-Pierre Melville, baseado na obra homónima de Vercors. Quanto à literatura, dir-se-ia atravessada pelo silêncio (...). Daí títulos que o consagram: a fábula (1837) ou o soneto “Silence” (1840), de Edgar Allan Poe, *The White Silence* (1899), de Jack London, (...)” (p.25)

“*O Silêncio*: indica o tema, nas diferentes modalidades da sua manifestação, e o início da encenação literária de uma multimoda teia romanesca.” (p.24) que vai sendo examinada, conforme os aspectos que vão se apresentando: a paisagem, a casa e personagens. Nesse primeiro *take* a pesquisadora escrutina, especialmente, a figura feminina mostrando nuances da sua construção, uma cadeia de outras mulheres imaginadas que nela

<sup>124</sup> Conto inserido na obra *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007).

encontram vestígios e apontando um jogo de metamorfoses, que essa personagem, em continuado processo de reflexividade, experimenta ao longo das sucessivas narrativas que Gersão prossegue criando. Mas também dispensa atenção ao espaço da casa e a paisagem que *O Silêncio* vai clarificando, e revelando em primeiras matizes e acordes da “autora-feiticeira” (p.59).

No *Take 2* temos, entre outros aspectos, também o estudo da figura feminina que surge no romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), mas com uma atenção voltada a perspectiva da elaboração desta com relação a paisagem e a moldura (janela) que a cercam, “Paisagem e retrato confrontam-se em insustentável tensão, reequacionando aqui a que atravessa a História da Arte e que se cristaliza na indecível policentricidade das composições que os conjugam” (p.40).

O *take 3* traz à cena *Os guarda-chuvas cintilantes*, diário ficcional com natureza fragmentária em que a estudiosa indica alguns elementos como o baloiço, o guarda-sol ou guarda-chuva refletindo sobre as evocações e o simbolismo que acompanha tais objetos, em aproximações a criações tanto alheias como nas de Gersão. Esse capítulo mostra, sobretudo, o processo de reflexão autoral sobre a escrita que atravessa a obra da autora.

É, pois, aí, nesse lugar ‘confessional’ e ‘intimista’, que a narradora-personagem revela, sob a veladura da metáfora, de sucessivas metáforas, e do “caderno antigo” (p.98), aquele que é um projeto autoral, literário, justificando uma obra, um percurso: a obra e o percurso da ficcionista. (p. 54).

Continuando até o *take 7*, num percurso onde elementos como a casa, a árvore ou o piano somam-se a outros já mencionados em processo de imbricada análise; o sétimo capítulo ressalta à cena *Os teclados* que parece “encerrar um ciclo, expandindo maximamente uma imagem d’*O Silêncio*” (p.95). E, “Então, o discurso fragmenta-se em contos” (p.97). Inicialmente, o texto de Annabela parece pontuar aí a conclusão de um ciclo, mas um ciclo que se expande a outro ciclo, pois tanto no *take 8*, como no *take 9* e no *take 10* que abordam respectivamente *Histórias de ver e andar* (2002), “Cidades” (2007) e *A cidade de Ulisses* (2011), este último sob a evocação do “museu imaginário” (p.123), o leitor é levado a perceber que a construção de Teolinda prossegue numa teia que se propaga, por exemplo, para além das fronteiras do gênero e que as retomadas prosseguem: a mulher, a escrita, a paisagem, etc. e se transformam, articulando com novos aspectos criativos nesse grande “Corredor” expondo *imagens* que assinalam diferentes momentos de um ciclo de *sobreimpressões*, memória autoral” (p.96). “Ciclo de ciclos” (p.99). E que, então, se expande até *A Cidade de Ulisses* que, segundo revela a ensaísta, traz a *encenação* o “imaginário nacional, o ocidental... e o livro de TEOLINDA, *sobreimpresso* na sua própria obra e na homérica, ofelicamente visível sob lençóis de muitas outras águas.” (p.139).

Assim, conforme as particularidades de determinada obra abordada em cada *take*, sempre em incessante relação com uma constelação de outras mais, o leitor vai acompanhando uma elaborada trama/filme que desvela o texto de Teolinda Gersão enquanto um processo de longa e minuciosa efabulação onde a cada novo livro, por exemplo, “Casa, jardim, paisagem e personagens (...) se multiplicarão e transformarão noutros



mundos,” (p.26). Numa escrita em ritmo de *flashback*, onde os elementos vistos em cada um dos capítulos são retomados em outros demonstrando em detalhe a tessitura ficcional de Gersão, “Numa geografia onde o visível e o invisível coexistem” (p.127); Annabela apresenta com efeitos cinematográficos de movimentação e exposição de imagens uma *história* para a escrita da autora, sobre a qual lança luzes em *perspectivas* com as Artes (cinema, pintura, música, literatura, etc.) de modo que o leitor é transportado do “corredor” de Teolinda para o “túnel labiríntico” de Annabela que, sensivelmente, amplia possibilidades tanto de fruição quanto de hermenêutica, tornando *Teolinda Gersão: encenações* leitura imprescindível e convite a uma viagem espelhada, por “águas cintilantes” que seduz pela densidade e qualidade do texto, encantando pela constelação das artes acesa diante do leitor. Livro que configura uma nova *paisagem* para os leitores e estudiosos da obra de Teolinda Gersão.



CRUZ, Marcelo Maldonado. Perigoso é... o sonho da razão. In: **Revista Épicas**. Ano 5, Número Especial 4, Março 2021, p. 156-161. ISSN 2527-080X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021vE4>

### **PERIGOSO É... O SONHO DA RAZÃO** **DANGEROUS IS... THE DREAM OF REASON**

Marcelo Maldonado Cruz<sup>125</sup>  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

RITA, Annabela & LEÃO, Isabel Ponce de [Coord.]. **Perigoso é... Volume II**. Coleção Perigoso é / nº 2. Lisboa: Edições Esgotadas, 2020.

Em 6 de fevereiro de 1799, o Diário de Madri publicava o curioso anúncio da venda de uma coleção de 80 estampas de “assuntos caprichosos”, gravada por Don Francisco Goya e destinada à “*censura de los errores y vicios humanos*”, dentre os quais o pintor selecionou aqueles cujos assuntos mais se adequavam ao ridículo, “*entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés*” (HELMAN, 1986, 48).

No texto – que ocupa mais de uma página do periódico, algo incomum para uma comunicação de mero caráter comercial –, muito provavelmente o próprio pintor faz uma breve defesa dos motivos que o levaram a

---

<sup>125</sup> Mestre em Linguística – Área de Concentração em Escrita Criativa – pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS (2017). Doutorando em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, sob orientação do Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto. Contato: [maldonado.mm@gmail.com](mailto:maldonado.mm@gmail.com).



conceber tal obra, acrescentando-lhes a necessidade imperiosa de “expor aos olhos formas e atitudes que até o presente só existiam na mente humana, obscurecida e confundida pela falta de iluminação ou exaltada pela selvageria das paixões” (HELMAN, 1986, 48)<sup>126</sup>. Ao raiar do século XIX, na Espanha governada por uma monarquia pseudoesclarecida, porém ainda submetida aos interesses políticos da Igreja, Goya pressentia estar se aventurando em terreno movediço, perigoso, ao abordar temas tão delicados. Por isso, procura ainda defender-se das possíveis identificações e/ou analogias com pessoas públicas, figuras ilustres que porventura vejam os próprios defeitos refletidos nas estampas, evocando o poder de síntese das artes visuais e antecipando-se em cerca de um século a Freud (que, por sua vez, certamente baseou-se na observação dos *modus operandi* artísticos) quanto à formulação do mecanismo de condensação dos sonhos, ao afirmar:

A pintura (como a poesia) escolhe no universal o que julga mais adequado para seus fins: reúne num único personagem fantástico circunstâncias e características que a natureza apresenta distribuídas em muitos, e, desta combinação engenhosamente arranjada, resulta aquela feliz imitação pela qual um bom artesão adquire o título de inventor e não de copiadador servil (HELMAN, 1986, 49)<sup>127</sup>.

Não é preciso ir muito longe para desconfiar do pouco efeito que surtiu a tentativa, pois, não muito tempo após o lançamento da coleção, a loja de licores e perfumes que ficava ao rés do chão do nº 1 da *Calle del Desengaño* (em cujos andares superiores habitava o pintor) recebeu a visita de agentes da polícia e da Inquisição, que acabaram por exercer pressões para tirar de circulação a série que ficou conhecida como *Los Caprichos*.

Ler os artigos que compõem o segundo número da Coleção *Perigoso é...* de certa forma é como deitar olhos sobre algumas das estampas dos *Caprichos*, tal a correspondência que se pode estabelecer entre ambos os projetos, se se considerar como ponto de contato entre eles o desejo de promover uma consciência crítica a partir da proposição de textos/imagens que desvelem os perigos ocultos sob a propagação de determinados usos, costumes, discursos, mistificações das mais diversas. No caso do volume em pauta, o foco recai sobre a crise vivenciada pela cultura humanista, relegada a posições cada vez mais periféricas na ordem do dia da produção e socialização do conhecimento, no âmbito das comunidades, dos círculos escolares e acadêmicos.

As credenciais de Annabela Rita (Universidade de Lisboa) e Isabel Ponce de Leão (Universidade Fernando Pessoa, Porto) para levar a termo a coordenação desta empreitada não podiam ser mais pertinentes: ambas pesquisadoras contam com um capital intelectual (apenas para utilizar uma expressão que assumirá ao longo da presente resenha um significado expressivo) que se origina na investigação das literaturas lusófonas (tanto canônicas quanto em suas expressões contemporâneas) e se estende a diversificados campos do saber, com os quais estabelece relações e diálogos: Artes Visuais, Música, Estudos Culturais e Interartes, Jornalismo, Educação e Ciências. Não à toa, transmitem ao conceitual que define a coleção a mesma característica multidisciplinar com que orientam seus trabalhos, no que resulta neste instigante exercício dialético.

---

<sup>126</sup> Tradução nossa.

<sup>127</sup> Idem.

Em *Perigoso é... Volume II*, a crise das Humanidades é associada ao predomínio do “politicamente correto”, a nova *doxa* que as mantém subordinadas a juízos cujos critérios, replicados viralmente, antes de promover a informação e a consciencialização, fomentam uma alienação agressiva, tornam desacreditadas instituições, regimes políticos, valores morais e éticos e põem sob suspeita métodos de geração de saberes. Direito, Filosofia, História, Teologia, Psicologia, Estudos Políticos, Ciência da Informação, Ciência e Tecnologia, Comunicação e Artes, Zoologia, Educação e, obviamente, Literatura fornecem as *epistemes* às quais esta nova *doxa* e seus perigosos indexadores serão contrapostos, a partir das análises de doze especialistas das áreas em questão.

Na história dos “porquês”, cujo percurso o médico Amadeu Prado de Lacerda evoca em seu artigo, ou seja, no decorrer do longo processo em que o homem, em sucessivas manobras de tentativa e erro, exercitou o “ousar saber” horaciano retomado por Kant (1995) e se serviu do próprio entendimento como eixo paradigmático de produção de pensamento, Humanidades e Ciências mantiveram entre si um íntimo contato (e um contrato) que, a despeito dos métodos com que orientaram suas indagações, produziu em concurso comum de esforços todo o repositório de conhecimento sobre o qual os seres constituíram seus modos de ser, estar, raciocinar, agir e de se relacionar, tanto entre si quanto com os elementos da natureza. Desta relação nasceu e vingou a cultura como extraordinária capacidade de instrumentalização dos recursos naturais a serviço da ampliação das faculdades físicas do ser humano e do alcance da intervenção no espaço à sua volta. Fornecida pela cultura, a técnica evoluiu até desaguar na *teknè* grega e, já na Idade Moderna, na tecnologia, representada pelo famoso axioma de Hobbes (1983), *scientia potentia est*.

Este contrato, no entanto, rompeu-se no momento em que, no século XX, o fabuloso desenvolvimento do aparato tecnológico permitiu às Ciências tomar a dianteira na tarefa de responder a muitos dos enigmas que por séculos intrigaram o homem. A crise das Humanidades associa-se à incômoda encruzilhada em que se encontra a pós-modernidade, época em que a utopia de uma conjuntura regulada pelos princípios democráticos em articulação harmônica com as fantasias da sociedade de consumo resultou no triunfo do liberalismo, “cedendo lugar, para além do exercício da indiferença, a um estado surdo de revolta, travestido de raiva, vontade de prejudicar o outro” (LINS, 2020, 24). No coração deste divórcio, o sujeito da pós-modernidade, o *homo economicus*, em vez de valer-se da racionalidade, de todo o conhecimento herdado e adquirido, resvala em perigosos sucedâneos como os “da cobiça transformada em valor positivo, do consumismo nem sempre possível e sempre desejado, do exercício da vida cada vez mais desvalorizado, da supervalorização dos objetos, da cultura do egoísmo e da assunção de que o outro é menos um semelhante e mais um adversário” (LINS, 2020, 27).

Ao evocar o papel fundamental das Humanidades e das Artes no exame desses descaminhos, voltemos aos *Caprichos*. À maneira do que fariam outros artistas depois dele – permito-me lembrar Álvares de Azevedo e o famoso prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*: “Cuidado, leitor, ao voltar esta página! Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. (...) É que a unidade deste livro funda-se numa binomia: (...) verdadeira medalha

de duas faces” (AZEVEDO, 1996, 119) –, Goya estrutura os *Caprichos* em duas partes, dividindo-as mais ou menos meio a meio e utilizando como marcadores para tal duas estampas: as de números 1 e 43, respectivamente. O capricho de nº 1 é um autorretrato do pintor e traz o seguinte comentário: “Verdadero retrato suyo, de mal humor y gesto satírico”. Esta é a chave de interpretação para as estampas de números 2 a 42, nos quais Goya satiriza os agentes sociais e seus convencionalismos: as relações pautadas por vaidades e aparências, as artimanhas da sedução, os casamentos por conveniência, a ociosidade da nobreza, a corrupção do clero, a exploração dos camponeses e o exercício do poder por indivíduos destituídos de qualquer legitimidade. Estamos sob o regime diurno da razão, por assim dizer, em que todas as críticas submetem-se ao seu crivo e são por ela ordenadas.

O capricho 43, entretanto, anuncia uma mudança. Sob o título de “O sonho da razão produz monstros” (*El sueño de la razón produce monstruos*), apresenta um homem (possivelmente outro autorretrato) adormecido por sobre uma escrivaninha, tendo detrás de si uma hoste ameaçadora de figuras aladas (corujas e morcegos). Curiosa, aqui, é a dimensão que adquire a palavra *sueño*, já que, em espanhol, pode tanto significar “sono” quanto “sonho” e, portanto, permite uma dupla interpretação. Lida como “sono”, equivale a dizer que, ao afrouxar a vigilância, a razão permite que os monstros surjam das sombras, sendo necessário que desperte e os afugente. Há uma separação nítida entre as duas instâncias, sendo os monstros algo exterior (estranho, estrangeiro) à razão.

Mas, se a palavra significa “sonho”, então é a própria razão que, quando funciona em regime noturno, produz monstros. Aqui, a condenação desses personagens é muito menos nítida: a razão fabrica ideias claras mas também pesadelos, e o pintor se propõe a ampliar o campo do conhecimento mostrando-nos o conteúdo deles. A razão está ausente do sono, está envolvida no sonho (TODOROV, 2014, 80).

A partir daí, Goya mergulha a fundo no regime noturno da razão, em que a lógica e a capacidade de julgar incorporam distorções que conduzem progressivamente à perda total do sentido, ao *monde à l'envers*. Bruxas, duendes, aparições fantasmagóricas, súcubos levitantes e seus rituais macabros representam a dissolução das fronteiras entre as dicotomias (dia/noite, saúde/doença, divino/diabólico etc) e o quão interpenetráveis podem ser razão e desrazão. A fealdade dessas visões e sua homologia com personagens, atitudes e situações cotidianas franqueiam o acesso a dimensões insuspeitas que já não mais se localizam no sobrenatural extrínseco ao homem, mas que habitam sua própria mente. “Assim é que Goya abandona o cenário tranquilizador onde se mantêm os ‘esclarecidos’, e que lhes permite criticar os outros, e passa para o lado dos homens comuns, cuja mente é invadida por essas imagens inquietantes” (TODOROV, 2014, 88).

Contaminado pelo *sonho da razão*, o senso comum surge assediado por monstros para, por contiguidade, adquirir ele próprio características formidáveis. O discurso político pode tomar a forma de uma dessas aberrações, como chama atenção em seu texto Aidil Soares Navarro, quando procura persuadir seus interlocutores a partir de estratégias retórico-argumentativas cuja lógica deturpada visa à construção de uma

identidade autoritária e desconectada da prática de valores éticos e morais. Mais adiante, Cláudia Toriz Ramos expande as perspectivas acerca das armadilhas que se ocultam em diversos aspectos constitutivos da democracia representativa, tais como o voto, a ágora, as instituições, as maiorias, as decisões, os resultados e a liberdade. Como espaço de debate e, portanto, *locus* por excelência do senso comum, a ágora converte-se no lugar do discurso, do convencimento e, pois, da demagogia, tornando-se palco para lutas acirradas e para os mais estapafúrdios expedientes de manipulação de opiniões.

Na pós-modernidade, com a transformação operada pelos novos recursos de comunicação midiática, o advento da tecnologia da Internet, das redes sociais e dos famigerados algoritmos, a “nova ágora” transfere-se do espaço físico para o virtual. José Brissos-Lino adverte sobre os “monstros” da Internet no que se refere à propagação de conteúdos cada vez mais tóxicos como ideologias de ódio, contrafações de verdades históricas, amplificação e divulgação de notícias falsas, perversões de toda ordem. Nesta nova praça pública, o politicamente correto assume caráter de policiamento e em seu nome são realizados verdadeiros linchamentos. A esse respeito, Paulo Ferreira da Cunha exerce uma contundente crítica às causas particularistas, cujas perspectivas alienantes interferem drasticamente na matriz pluralista do Estado de direito democrático e promovem um regime punitivista, calcado tanto em táticas de assédio social e cultural quanto num terrorismo midiático e político.

Claro está que, em meio a este panorama, as instituições acadêmicas sucumbem ao persistir no projeto humboldtiano inerente à *Bildung*, que previa a formação de um indivíduo legítimo, constituído por uma tríade:

(...) ou melhor, por uma aspiração simultaneamente tríplice e unitária: “a de tudo fazer derivar de um princípio original”, à qual corresponde a atividade científica; “a de tudo referir a um ideal”, que governa a prática ética e social; “a de reunir este princípio e este ideal em uma única Ideia”, assegurando que a pesquisa das verdadeiras causas na ciência não pode deixar de coincidir com a persecução de justos fins na vida moral e política (LYOTARD: 1988, p. 60).

Forçadas a produzir montanhas de relatórios e dados estatísticos para cumprir metas e garantir os subsídios que as sustentam, as universidades simplesmente não mais dão conta de realizar sua tarefa: a de dar livre curso ao pensamento para além de esquemas pré-concebidos, silogismos ou meras funcionalidades mecânicas. Num contexto de extrema burocratização e dependência dos mercados, o capital intelectual gerado pelas instituições de ensino superior perdeu consideravelmente seu valor, o que fez com que as academias se fechassem intramuros e fossem gradualmente alijadas das esferas sobre cuja responsabilidade recaía a formação da opinião pública, tendo esta última se mantido quase que única e exclusivamente à mercê da influência dos meios de comunicação de massa.

Como uma das possíveis consequências deste alheamento, Carla Sofia Gomes Xavier Luís observa o subaproveitamento das potencialidades da língua portuguesa, relegada a idioma periférico, que, no entanto, dada a comunidade de falantes que congrega, poderia alcançar projeção internacional não apenas nas artes, no

cinema, mas, sobretudo, na ciência, em especial no âmbito da publicação de periódicos e da produção de conteúdo científico, atuando como língua franca das Humanidades. Na mesma seara, Estela Guedes relata sua experiência no contato com pesquisadores do campo de Zoologia pouco ou quase nada preparados para a exegese de textos antigos e fundamentais da área, que, por este motivo, simplesmente desconsideram dados e perpetuam enganos em suas pesquisas. Seu testemunho corrobora as reflexões apresentadas por Guilherme d’Oliveira Martins, para quem as Humanidades “relacionam saberes básicos que, por sua vez, pressupõem competências, com instrumentos para compreender e produzir textos de diversa índole, com património escrito pelas gerações que nos antecederam e com a tomada de consciência da dignidade e das limitações próprias da humanidade” (MARTINS, 2020, 149).

Mesmo quando abordam temas bastante específicos, como em relação ao caso descrito por Alexandre António da Costa Luís, cuja análise demonstra o quanto historicamente Portugal se beneficiou de sua associação com o mar e como este precioso vínculo foi relegado a um plano quase que inexistente desde que se optou pela integração à Comunidade Europeia, em fins dos anos 1980, os trabalhos reunidos em *Perigoso é... Volume II* apontam para o imprescindível exercício do diálogo não apenas entre diferentes ramos do conhecimento, mas entre as diferentes instâncias da sociedade, bem como entre as culturas e as nações, a fim de que o devido ajustamento de coexistências recupere o sentido humanista incrustado no cerne da cooperação entre as Ciências e as Humanidades.

Submetidos ao juízo crítico tanto das Humanidades quanto das Artes, tal como havia demonstrado Goya há mais de dois séculos, os monstros oriundos do *sonho da razão* ficam-se destituídos de seus poderes e máscaras, podendo ser compreendidos e, por fim, domesticados.

### Referências bibliográficas

AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GOYA, Francisco de. **Los caprichos**. New York: Dover Publications, 1969.

HELMAN, Edith. **Trasmundo de Goya**. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

HOBBS, Thomas. **Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil**. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. Série Os Pensadores. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

KANT, Immanuel. **A paz perpétua e outros opúsculos**. São Paulo: Edições 70, 1995.

LINS, Ronaldo Lima. **Nos rastros do golpe**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MARTINS, Guilherme d’Oliveira. Perigoso é... Não cuidar realmente das Humanidades. In: RITA, Annabela & LEÃO, Isabel Ponce de [Coord.]. **Perigoso é... Volume II**. Coleção Perigoso é / nº 2. Lisboa: Edições Esgotadas, 2020.

TODOROV, Tzvetan. **Goya à sombra das luzes**. Tradução de Joana Angélica d’Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.



RITA, Annabela. As literaturas em língua portuguesa. In: **Revista Épicas**. Ano 5, Número Especial 4, Março 2021, p. 162-166. ISSN 2527-080X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021vNE4>

## AS LITERATURAS EM LÍNGUA PORTUGUESA LITERATURES IN PORTUGUESE LANGUAGE

Anabela Rita  
Universidade de Lisboa

PEREIRA, José Carlos Seabra. **As literaturas em língua portuguesa** (Das origens aos nossos dias). Lisboa: Gadiva, 2019 [792 p.]

Prefaciando institucionalmente o volume, Carlos Ascenso André justifica o projeto com a mudança do mundo ao longo das seis décadas volvidas desde a *História da Literatura Portuguesa* (1976), de António José Saraiva e Óscar Lopes, *vade mecum* que, mantendo embora grande utilidade, já não responde a questões colocadas no panorama do estudo da *língua portuguesa* e das culturas e literaturas em que ela se vai vertendo esteticamente. Apresenta a obra como *resposta*, com razão tida por excelente, a necessidade já sentida, o que é verdade:

uma obra que não se limitasse à Literatura Portuguesa, mas que se alargasse, de forma abrangente, às demais literaturas de língua portuguesa. Mas precisávamos, igualmente, de que tal obra tivesse em conta esse público alvo muito específico que são os milhares de aprendentes do Português mundo fora, com os seus condicionalismos próprios: um público heterogéneo, com patamares de conhecimento muito assimétricos, com interesses diversificados. Ou seja: uma obra acessível, mas rigorosa, útil a quem se limita à superfície das coisas, mas não menos instrumental para quem pretende descer mais fundo na sua reflexão e no seu conhecimento. (p. 10)

O título de José Carlos Seabra Pereira [JCSP] *As Literaturas em Língua Portuguesa (Das origens aos nossos dias)* sinaliza, desde logo, as questões fundamentais, as coordenadas dessa *resposta*:

1. a natureza do *corpus*. Diversificado e heterogêneo: não se trata de encarar uma literatura, mas um conjunto de literaturas. Unificado tão só pela Língua Portuguesa, não por ser *dela*, mas por ser *nela*: com isso, acolhe textos em que se pode observar, não necessariamente uma língua ‘padrão’ ou dominante, mas em que ela sobressai das outras que nela se refratam e a embebem;

2. a *abrangência temporal* aspirando à exaustividade, ao panorama cronologicamente mais amplo, concluindo na atualidade da comunidade de escrita e de leitura que no autor do estudo se ancora;

3. a *abrangência espacial* também anelante de exaustividade, desejo sinalizado pelo artigo definido plural (‘As Literaturas’) e pela preposição (‘em’ e não ‘de’, que lhe restringiria o campo de observação). Em vez de ter como critério uma geografia política justificando a abordagem sucessiva da literatura de cada região de língua oficial portuguesa ou com significativa expressão literária nela, a designação admite ir além dessa cartografia, contemplando a possibilidade de inclusão da literatura numa língua portuguesa embebida pela componente de tradução/assimilação/interpenetração/miscigenação linguística;

4. o *itinerário* da obra seguindo a *viagem* da língua portuguesa escrita: desde “as origens trovadorescas e cronísticas — entre Galiza e Portugal” (1º capítulo) até à globalização “dos nossos dias”, da gênese da manifestação estética em língua portuguesa na Península Ibérica, passando pela sua diáspora, até à sua expressão literária mais “intercultural e intermedial no contexto da globalização” (último capítulo).

As opções assumidas por JCSP, a quem a Literatura deve tão luminosos e informados trabalhos, resolvem, com frontalidade e coragem, alguns problemas que têm obstado à sistematização de um volume deste género. Volume reclamado por Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Fernando Cristóvão, Moisés Lemos Martins, Onésimo Teotónio de Almeida e tantos outros (em que eu mesma me incluo) no questionamento sobre o Cânone Literário português e lusófono (este, na dupla versão do singular abrangente e do plural reconhecido) em encontros científicos e obras coletivas e individuais.

Bastaria lembrar a questão central da *assincronia* entre as literaturas da cartografia do antigo ‘império’ que em língua portuguesa comunicou/a: a periodologia de referência na literatura portuguesa é contrariada no plano das literaturas orais e tradicionais, mas também no da sua produção (naturalmente, processando-se na razão direta da presença portuguesa nos locais, de África à América e ao Oriente, e do seu registo e sobrevivência materiais).

Associada a essa *assincronia*, está, também, a da constituição e heterogeneidade das identidades nacionais estéticas, com escrita *de fronteira* (conceito que Fidelino Figueiredo usa para a geografia político-cultural, mas que pode ser funcionalizada na temporalidade das independências nacionais de antigas colónias, atuais países de língua oficial portuguesa): a que se gera entre identidades nacionais, com as insígnias de ambas,



quer por estarem em convivência geográfica, quer por se gerarem em períodos em que a perspectiva da génese de uma nova nação estimula a recolocação estética, a modalização intertextual e a expressão ideológico-política.

Acresce que a matéria plástica base das diferentes literaturas aqui abordadas é uma língua de natureza ambígua, marcada por diferentes uso e convivências (também dialetais) e *em diferença...*

Estas são algumas questões da problematização central no xadrez geocultural lusófono, mas também no âmbito do 3º círculo da Lusofonia (o da *Lusofilia*, segundo Fernando Cristóvão).

JCSP encontra e oferece-nos *a sua solução*: segue a rota da língua portuguesa, dela observando as manifestações escritas e literárias, é ela a versão duplamente feminina e fluida do seu Ulisses nesta *Odisseia* de c. de 800 páginas de mancha densa.

Apesar de aspirar à exaustividade, essa opção obsta, logicamente, ao pleno cumprimento do *projeto* de uma *História*, como o autor reconhece em *incipit*, assinalando-lhe a dimensão *ensaística* e de *roteiro*:

“O presente estudo não é um comum manual de história literária, mas sim **um ensaio longo de roteiro** das literaturas em língua portuguesa, que se distingue pela perspectiva de concepção e pelos parâmetros de elaboração.” (p. 13)

Tal especificidade não é uma *limitação*, mas uma *subjectivização* e uma *humanização* perspéticas que mais nos atraem para a leitura, seduzidos pelo canto das Sereias como Ulisses... em vez do hieratismo de um tratado elidindo o seu ponto focal, dissimulando-o numa ilusória perspectiva central impositiva (o *poder do centro* denunciado por Rudolf Arnheim), eis-nos perante um *ensaio* cujo autor nos convida a segui-lo, em convivialidade de *compagnon de route*, partilhando o conhecimento (síntese e processo).

E JCSP caracteriza, na abertura, 4 aspectos distintivos deste trabalho em que “procura captar e acompanhar um fluxo de águas vivas que, quanto mais se abre em inestancáveis deltas nacionais, mais parece dirigir-se para uma comunidade interliterária (na acepção de Dionýs Ďurišin)” (p. 14):

- “a extensão no conspecto diacrónico dessas literaturas — desde as origens medievais até aos nossos dias (em rigor, até às vésperas da conclusão deste livro, na Primavera de 2019)” (p. 13);
- “a amplitude no panorama dos espaços transcontinentais da sua realização histórica (em Portugal e no Brasil, em Cabo Verde e em Angola, em São Tomé e Príncipe e na Guiné, em Moçambique e na Índia, em Macau e em Timor, até em diásporas atuais através da Europa e da América).” (p. 13);
- a opção pela “visão e representação de um curso de criações estético-literárias que, derivando heterogeneamente da nascente galega-portuguesa, vai tendo ao longo dos séculos suas afluências e defluências, por vezes com fontes autóctones e destinos de diferentes identidades comunitárias (aliás, identidades plurais e abertas, em transição e migração)” (p. 14), em vez da mais habitual compartimentação nacionalista;
- a inversão da proporção habitual decrescente “dos respectivos capítulos, com nítida expansão a partir da viragem para o século XX e decidida progressão pelos terrenos da literatura hodierna” (p. 14).

É todo um programa de trabalho com coordenadas bem definidas e visando uma “visão sistémica do devir diassincrônico dos estilos de época e do dinamismo peculiar do campo literário” (p. 14).

Ler a obra é verificar o pleno cumprimento desse programa e constatar a imensa informação que o autor, um erudito, carrega para o estudo. E é seguir um curso de águas em que a corrente abranda e nos faz atentar na análise mais detalhada, no pormenor de um autor, obra ou movimento, para, depois, acelerar para uma síntese compreensiva e, depois, para diante... ou para a via a/de/confluente.

Assim apresentado, o trabalho, *opus magnum* de JCSP, é relativizado pelo próprio em função da sua autoria: trata-se de uma *perspectivação* da problemática exposta em jeito de *roteiro*. A ambiguidade deste segundo termo é sugestiva: entendido como *guião*, é uma *narrativa* com a função de *diretriz* para uma *visualização* do fenómeno abordado, prevendo o desenvolvimento do leitor, um *para além da leitura*; entendido no sentido de documento náutico, ele contém informação complementar às Cartas Náuticas, diversa e valiosa para uma viagem de sucesso e, em geral, bem mais pormenorizada e *experimentada* do que a cartografia do território já descoberto e, até, desbravado por outros. Em suma, o que o autor nos oferece e conosco partilha no seu estudo monumental é *a sua representação* de um longo *itinerário reflexivo* através desse *puzzle* complexo e instável, líquido (Zigmunt Bauman), que designa por “*As Literaturas em Língua Portuguesa*” e que percorre por ordem cronológica, entretecendo a dupla temporalidade da sua viagem e da *língua portuguesa literária* que perscruta, representando-as de modo a combinar a grande angular sistémica e o *travelling* dinâmico, dois movimentos de câmara aparentemente contraditórios, mas que aqui se complementam.

Na sua *navegação*, JCSP não esquece os diálogos com outras literaturas, como, p. ex., quando menciona Mário Quintana e lhe assinala as relações com referências da modernidade europeia (de Maupassant a Gide, de Proust a Morgan, de Papini a V. Woolf). Também não evita autores de indecíveis *fronteiras* (linguísticas, literárias, culturais e nacionais), habitualmente menos abordados pela crítica: olhados com “alguma suspeita” como Rui Nunes, pelo seu “incómodo universo discursivo”, p. 645); ou de complexidade paródica e heteronímica como António Quadros (João Pedro Grabato Dias, J. P. G., Frei Ioannes Grabatus e Mutimati Barnabé João), cuja “obra torrencial” vibra de irónico ludismo pós-moderno na sua revisitação do cânone. Nem omite a referência às “escritas de autores migrantes ou filhos de migrantes em países com outras línguas e culturas hegemónicas (Onésimo Teotónio de Almeida nos Estados Unidos da América, Manuel Carvalho no Canadá, etc.)” (p. 758), dialogantes entre diferentes espaços e programas estéticos, linguísticos e culturais. E também não esquece a estratégica identificação de tendências (dominantes, simultâneas ou sucessivas, emergentes ou epigonais), de (sub)géneros, de centralidade e marginalidade (incluindo a que releva de minorias inconformistas sociais, culturais, étnicas, de género, etc., cartografia trabalhada pelos Estudos Culturais), de públicos-alvo, etc..

Mas talvez o mais inesperado na obra, considerando o perfil de JCSP, seja, mesmo, o modo como termina, beirando a década de 2020 que estamos a abrir, o *puzzle* instável e pouco definido de diferentes tendências do nosso (lusófono) multimodo panorama em perspectivação global(izante): “Rumo ao

hipercontemporâneo? — Literatura intercultural e intermedial no contexto da globalização”. Correspondendo ao título, a secção aborda a tópica da atualidade literária, entretecida ou dominando-lhe algumas faces: os males sociais, desde a solidão à violência e à desorientação, da clivagem ao (res)sentimento geracionais, do medo da vida e da dor ao da morte, até às manifestações literárias de “catarse” ou do “reverter dos fatores identitários (língua, nacionalidade, classe social, género, religiosidade)” (em especial, nos espaços pós-coloniais). Por fim, aponta a expansão da escrita literária ao mundo digital, com tudo o que ele favorece de heterogeneidade, dispersão e redução dimensional, como o recurso de muitos autores a programas e linguagens de programação para criar “literatura generativa”, buscando-lhe o diálogo com a anterioridade (p. ex., a PO.EX), a modalidade da “instalação autoreferencial” (Manuel Portela) e da “as *fanfic*, sistema digital de literatura juvenil”.

O *roteiro* de JCSP, guiando-nos com mestria e erudição ambiciosas e sensíveis, por um imenso *thesaurus*, termina com uma inquietação prospectiva em que sentimos o enigma da velha e clássica Esfinge sobre o homem refletindo-se nas preocupações de Stephen Hawking (*Breves Respostas para Grandes Questões*, 2018), no seu testamento e alerta à Humanidade relativamente ao perigo da Inteligência Artificial:

Ainda não consolidada como categoria estilístico-periodológica, a noção de hipercontemporâneo parece corresponder a uma verdadeira mutação na globalização, levando a literatura a pôr em cena personagens híbridas, homens mecânicos e máquinas antropomórficas, oferecendo-nos em meio à violência político-religiosa e às apreensões ecológicas uma atemorizante visão do futuro em *Jogos de Raiva /.../* (p. 758).

Assim, sob o signo de uma inquietação partilhada desde a mitologia da Antiguidade Clássica até à Física dos nossos dias, imensa *abóbada reflexiva* apoiada em arcobotantes temporais e disciplinares compreensivos, se faz *nosso* o *roteiro* de JCSP (como em oitocentos se fez *nossa* a terra garrettiana...), obra imprescindível para o estudo das Literaturas em Língua Portuguesa e para a sua problematização, do(s) Cânone(s) às margens, das Humanidades tradicionais às digitais, da escrita em papel às experimentações no universo infinito da cibernética... obra igualmente imprescindível para quem desejar perscrutar nas letras as a/representações e as refrações do questionamento de quem somos e da nossa existência *em língua portuguesa*.