

estrema

revista interdisciplinar
de humanidades

VOL. 3 | NO. 1 | 2024

JORNADAS DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

NÚMERO ESPECIAL

INÊS HORTAS MARQUES &
VÂNIA CARVALHEIRO (EDS.)



Jornadas de Iniciação Científica

Número Especial | Special Number

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.01

Capa & Design Gráfico | Cover & Graphic Design: Alexis F. Viegas

Paginação | Pagination: Ana Anselmo Davies, Patrícia Sá & Alexis F. Viegas

Edição & Revisão | Editing & Revision: Inês Hortas Marques & Vânia Carvalheiro

Edição & Propriedade | Published by and Property of:

[Centro de Estudos Comparatistas \(CEComp\)](#)

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Alameda da Universidade

1600-214, Lisboa

estrema.cecomp@letras.ulisboa.pt

Direitos de Autor | Copyright



Todos os textos são responsabilidade dos autores.

Todos os conteúdos da *estrema* encontram-se abrangidos pela

[Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0 \(CC-BY 4.0\)](#).

Authors are responsible for published texts.

All contents of *estrema* are covered under a

[Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Financiamento | Financing

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDP/00509/2020 com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UIDP/00509/2020>.

This work is financed by national funds through the FCT - Foundation for Science and Technology, I.P., within the scope of the project UIDP/00509/2020 with the DOI identifier <https://doi.org/10.54499/UIDP/00509/2020>.

Editores-Chefe | Editors-in-Chief

M. Francisca B. B. de Alvarenga (CEComp)

Patrícia Sá (CEComp)

Alexis F. Viegas (U. Lisboa)

Equipa Editorial | Editorial Team

Martina Altalef (CEComp)

Telma Carvalho (CEComp)

Ana Anselmo Davies (U. Lisboa)

Inês Hortas Marques (CLUL)

Comissão de Avaliação | Peer Review

Beatriz Ribeiro (Mestrado em Crítica Textual)

Catarina Coelho (Mestrado em Crítica Textual)

Carolina Pita (Mestrado em Crítica Textual)

Cristina Gomes (Doutoramento em Estudos Clássicos)

Elena Lombardo (Doutoramento em Crítica Textual)

Inês Bico (Doutoramento em Crítica Textual)

Maria Martins (Mestrado em Crítica Textual)

Matilde Pereira (Mestrado em Crítica Textual)

Comissão Científica | Scientific Committee (CEComp)

Marzia D'Amico

Ângela Fernandes

Claudia J. Fischer

Silvia Valencich Frota

Everton V. Machado

Inocência Mata

Ana Isabel Moniz

Rita Patrício

Elsa Peralta

Santiago Pérez Isasi

Marta Pacheco Pinto

Luísa Afonso Soares

Ricardo Gil Soeiro

Comissão Científica | Scientific Committee (External)

Federico Bertolazzi (U. degli Studi di Roma)

Luís Manuel Gaspar Cerqueira (CEC-FLUL)

João Dionísio (CLUL)

José Duarte (CEAUL/ULICES)

Nicola Ferrari (U. degli Studi di Genova)

Alva Martínez Teixeira (CLEPUL)

Donata Meneghelli (U. di Bologna)

Adrienne Mortimer (U. Leeds)

Ariadne Nunes (IELT-NOVA)

Carlota Pimenta (FCH-UCP)

Iolanda Ramos (CETAPS ULICES)

Nuno Simões Rodrigues (CH-UL)

Simão Valente (ILCML-FLUP)

Angélica Varandas (ULICES)

Nelson Zagalo (DIGIMEDIA)

PREFÁCIO | FORWARD

Jornadas de Iniciação Científica _____ i

Inês Marques & Vânia Carvalheiro

ARTIGOS | ARTICLES

O espelho como metáfora para o processo de tradução em
The Exchange, de Jhumpa Lahiri _____ 1

Amanda Santos

“The Genetics of Leaving”: Identidade e diáspora na poesia
de Shauna Barbosa _____ 11

Rute Nangurá

A Dura Inimiga Natureza em Frei Agostinho da Cruz: Amor
e Conversão _____ 22

Eduardo Sousa

Morte e Memória: a figura de Ulisses na poesia de Nuno Júdice _____ 36

Maria Borges

And death shall be no more. A Significação da morte em *As
Intermitências da Morte*, de José Saramago em justaposição
ao soneto “Oh Death, Be Not Proud”, de John Donne _____ 47

Ricardo Bernardo

Porquê *peça*? Breve reflexão sobre a origem do termo no
contexto do teatro e sobre a sua utilização ambígua _____ 57

Diogo Andrade

A Matter of Liminality: Unraveling the Uncanny in the
Miniatures of *Hereditary* _____ 66

Clara Samwell Diniz

Mutações Infernais: uma análise comparativa das representações
do Inferno n’*A Divina Comédia* e nos *Evangelhos Apócrifos* _____ 87

Beatriz Mestre

Tolkien e Historicidade em *Beowulf* _____ 97

Bernardo Ribeiro

PREFÁCIO | FORWARD



Jornadas de Iniciação Científica

Prefácio | Forward

Inês Hortas Marques

Doutoramento em Literatura Portuguesa
Centro de Linguística
Faculdade de Letras
Universidade de Lisboa

Vânia Carvalheiro

Doutoramento em Crítica Textual
Centro de Linguística
Faculdade de Letras
Universidade de Lisboa

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.01.0001



© 2024 Autor(es) | The Author(s).

[Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

O presente número extraordinário da *estrema: revista interdisciplinar de humanidades* é resultado de uma parceria com a comissão organizadora das primeiras Jornadas de Iniciação Científica da Licenciatura em Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Esta atividade, que decorreu entre janeiro e junho de 2024, contou com a participação de cerca de trinta estudantes de todos os ciclos de estudos.

À semelhança da *estrema*, que visa proporcionar uma plataforma de publicação, divulgação e debate académicos a todos os alunos do ensino superior, as Jornadas de Iniciação Científica procuraram promover a partilha entre estudantes de graduação e de pós-graduação, em contexto de produção científica interdisciplinar, assim como o desenvolvimento do entendimento dos licenciandos acerca do trabalho de investigação e dos desafios que encontrarão no prosseguimento dos seus estudos, simultaneamente com a preparação dos pós-graduandos para o exercício de funções pedagógicas.

Neste contexto, os estudantes de licenciatura, orientados por colegas de diversos mestrados e doutoramentos, foram convidados a proceder a uma investigação acerca de um tema da sua preferência, redigir o seu primeiro artigo científico e apresentá-lo num colóquio público. Todos os trabalhos foram também submetidos a revisão cega por pares, efetuada por voluntários de pós-graduação, tal como ocorria em ambiente de publicação científica.

Tendo isto em vista, os resultados obtidos demonstram a variedade, amplitude e profundidade que é contemplada pelo estudo das Humanidades. Os artigos que se seguem são o produto bem sucedido de meses de trabalho, orientação, crescimento pessoal e académico de todos os participantes.

Não poderíamos concluir este prefácio sem expressar a nossa gratidão a todos os professores que divulgaram, junto dos seus alunos, a atividade que deu origem ao presente número e prestar um agradecimento particular

à Professora Filomena Guarda, pois o seu apoio foi fundamental na sua concretização.

ARTIGOS | ARTICLES



O Espelho como metáfora

Para o processo de tradução em “The Exchange” de Jhumpa Lahiri

Amanda Santos

Licenciatura em Línguas, Literaturas e Culturas (FLUL)

Danielle Baracho (Orientadora)

Mestrado em Literaturas, Artes e Culturas Modernas (FLUL)

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.01.0002

RESUMO: A escritora norte-americana Jhumpa Lahiri publicou em 2015 *In Altre Parole*, um livro escrito diretamente em italiano pela primeira vez. Traduzido para o inglês como *In Other Words* (2017), a obra reúne um conjunto de textos autobiográficos e ficcionais que refletem sobre o processo da escritora em se exprimir em uma língua estrangeira. No conto ficcional “The Exchange”, uma tradutora muda-se para uma cidade cujo idioma não fala. Em um dos momentos da narrativa, a personagem depara-se com um espelho tripartido. O objetivo deste trabalho é refletir sobre o espelho como uma metáfora que pode ser utilizada para referir-se a processos tradutórios com diferentes propósitos, conforme analisa Julio-César Santoyo (2013). Assim, analisa-se as peculiaridades do espelho como concebido por Lahiri enquanto metáfora para a tradução.

PALAVRAS-CHAVE: Espelho; *In Other Words*; Jhumpa Lahiri; Metáfora; Tradução.



ABSTRACT: In 2015, American writer Jhumpa Lahiri published *In Altre Parole*, a book written directly in Italian for the first time. Translated into English as *In Other Words* (2017), the work brings together a set of autobiographical and fictional texts that reflect on the writer's process of expressing herself in a foreign language. In the fictional short story "The Exchange", a translator moves to a city whose language she does not speak. In one of the moments of the narrative, the character comes across a tripartite mirror. The objective of this work is to reflect on the mirror as a metaphor that can be used to refer to translation processes with different purposes, as analyzed by Julio-César Santoyo (2013). Thus, the peculiarities of the mirror as conceived by Lahiri as a metaphor for translation are analyzed.

KEYWORDS: *In Other Words*; Jhumpa Lahiri; Metaphor; Mirror; Translation.



Introdução

In Other Words (2017) é o título da tradução para o inglês do primeiro livro da escritora norte-americana Jhumpa Lahiri escrito e publicado originalmente em italiano, em 2015, *In Altre Parole*. Lahiri, até então, havia publicado livros apenas em inglês. Lançada em formato bilíngue pela editora Albert A. Knopf e traduzida por Ann Goldstein, a obra reúne majoritariamente textos autobiográficos sobre aprender a se expressar em italiano e sua relação com esta nova língua. Eleonora Ravizza (2019) evidencia que o livro não é apenas um relato deste processo, mas é também uma encenação, uma vez que proporciona ao leitor acompanhar como a escrita de Lahiri em italiano se desenvolve conforme a autora prossegue no estudo e na prática do idioma.

In Other Words contém ainda dois contos de ficção. Um deles, “The Exchange”, trata de uma tradutora que se muda para um país cuja língua não fala. A escrita de Lahiri é marcada pelo tema da tradução, seja pela experiência da autora com os três idiomas que fala — bengali, inglês e italiano — ou pela sua atuação profissional com tradução e autotradução. À vista disso, este trabalho analisa como o espelho em “The Exchange” é trabalhado por Lahiri como metáfora do processo tradutório e reflete sobre os diferentes usos dessa imagem na escrita sobre tradução conforme analisados por Julio-César Santoyo (2013).

A metáfora em *In Other Words*

No ensaio “Why Italian?”, Lahiri (2022b) afirma que o processo de escrita de *In Other Words* foi guiado pela construção contínua de metáforas. Pierre Fontanier afirma que “os Tropos são certos sentidos mais ou menos diferentes do sentido primitivo, oferecidos, na expressão do pensamento, pelas palavras aplicadas a

novas ideias”¹ (Fontanier 1977, 39). Com base em tal conceito, a metáfora pode ser assumida como um tropo por semelhança, que consiste em “apresentar uma ideia sob o signo de uma outra mais impressionante ou mais comum, que, de outro modo, não se prende à primeira por nenhum outro vínculo além daquele de uma certa conformidade ou analogia” (Fontanier 1977, 99). Nesse sentido, o movimento da metáfora pode ser comparado ao movimento do processo de tradução. Em ambos os casos, há uma troca de um elemento por outro (uma palavra por outra ou outras), e esta decisão dá-se pela semelhança que há entre elas.

“The Exchange” é o primeiro conto que Lahiri escreve diretamente em italiano. O tema da troca aparece já no título e na primeira página, quando se menciona as diferentes mudanças de identidade buscadas pela protagonista, que “queria gerar uma outra versão de si mesma, no mesmo modo como podia transformar um texto de uma língua a outra” (Lahiri 2017, 66).

O conto é marcado também pelo uso de metáforas. O momento da troca anunciada pelo título ocorre quando a personagem se confunde no provador de uma loja de roupas e acredita ter em mãos um suéter que não é o seu próprio. Em “The Story”, texto que antecede o conto e apresenta o processo de composição de “The Exchange”, Lahiri afirma que “o suéter é a linguagem” (Lahiri 2017, 64). A autora, portanto, apresenta o registro da metáfora como uma chave de leitura para o conto. A seguir, tento identificar outra possível metáfora em “The Exchange” relativa ao processo de tradução, o espelho.

¹ Todas as traduções para o português apresentadas são minhas. As traduções de trechos de *In Other Words* foram feitas a partir do texto em italiano, com consulta à tradução para o inglês por Goldstein, a partir da edição do livro publicada em 2017.

O espelho como metáfora de tradução

Julio-César Santoyo afirma que a palavra “espelho” integra uma “longa tradição de alegorias sobre a natureza e o propósito da tradução” (Santoyo 2013, 27). Para o pesquisador, “estas metáforas pressupõem [...] a existência de dois textos individuais, separados: um (a tradução) derivado de outro (o original), o primeiro a ser, ou a tentar ser, a imagem e o reflexo do último” (Santoyo 2013, 28). Desse modo, é possível observar a menção à metáfora do espelho em textos que se referem a um paradigma ou desejo de transparência entre o texto de partida e o texto de chegada. Lawrence Venuti afirma que um texto traduzido é transparente quando “parece refletir a personalidade do escritor estrangeiro, a intenção ou o sentido essencial do texto estrangeiro — a aparência, em outras palavras, de que a tradução não é de fato tradução, e sim o ‘original’” (Venuti 2004, 1).

David Damrosch considera o ensaio “The Translator’s Task” (1923), de Walter Benjamin, representativo de “um ramo da teoria da tradução que sempre sonhou com um processo místico de espelhamento que de alguma forma trouxesse o trabalho original, inteiro, para a tradução, uma visão utópica” (Damrosch 2012, 419). Ao elaborar sobre o juramento verbal como metáfora para o processo tradutório, Jacques Derrida refere-se a uma “univocidade espelhada ou transparente, essa tradução ideal” (Derrida 2012, 375). Nestes dois casos, a noção de espelhamento é utilizada para se referir à expressão de um sentido único, de uma correspondência imediata, precisa, entre duas línguas.

Em contrapartida, a metáfora do espelho pode ser usada para desestabilizar a noção de transparência. Santoyo refere-se à autotradução como um espelho cuja “imagem pode aparecer tão deformada ou distorcida quanto o autor desejar” (Santoyo 2013, 28). Nessa perspectiva, enfatiza-se a autonomia do autor-tradutor para manipular o texto de partida, de forma a criar um “segundo original” em

um “jogo de espelhos” (Santoyo 2013, 29). Esta metáfora pode seguir, portanto, diferentes direções, de acordo com os aspectos que cada autor escolhe explorar nas possíveis relações de semelhança entre o espelho e a tradução. Dito isto, interessa identificar qual a relação de semelhança que Lahiri estabelece entre o espelho e o processo tradutório em “The Exchange”.

O espelho em “The Exchange”

A metáfora do espelho aparece com frequência em *In Other Words*. Em “The Fragile Shelter”, Lahiri diz: “A língua é o espelho, a metáfora principal. Porque no fundo o significado de uma palavra, como aquele de uma pessoa, é algo desmesurado, inefável” (Lahiri 2017, 86). Em “The Scaffolding”, o espelho é utilizado para referir-se à relação que a autora tem com os próprios leitores (Lahiri 2017, 188-189). No posfácio de *In Other Words*, Lahiri afirma: “Mesmo um romance extraído da realidade, que lhe seja fiel, não é a verdade, assim como a imagem no espelho não é a pessoa em carne e osso” (Lahiri 2017, 135). Neste trecho, a escritora escolhe evidenciar a diferença entre imagem refletida e o corpo propriamente dito, corroborando com a noção de que não há uma semelhança inequívoca entre a pessoa e o seu reflexo.

Em “The Exchange”, a protagonista inominada, uma tradutora, é descrita como alguém que sente, por vezes, vontade de “remover sua presença da terra” (Lahiri 2017, 66). Este desejo de apagamento pode ser relacionado com a perspectiva de Venuti (2004) sobre a invisibilidade do tradutor, que ocorre quando se esconde as intervenções do tradutor ao texto na busca pelo efeito de transparência.

É pertinente observar ainda que esse desejo de apagamento é descrito por Lahiri como coexistente com a vontade de “ser outra pessoa” (Lahiri 2017,

66). Vera Lúcia de Oliveira afirma que “a tradução é um processo através do qual incorporamos em nós, como dissemos, a alteridade” (Oliveira 2009, 89). Com o objetivo de entender a tensão entre este impulso de apagar a si mesma e o amor pelo mundo e pelas pessoas, a tradutora-personagem decide “eliminar os sinais da sua própria existência” (Lahiri 2017, 68), livrando-se da maior parte dos seus pertences e partindo para uma cidade desconhecida, onde ficará imersa em uma língua que não fala.

Ao entrar no apartamento de uma mulher estrangeira e desconhecida, onde é possível experimentar e comprar roupas, a protagonista de “The Exchange” nota que há no canto do salão “um espelho alto e dividido em três partes, nos quais poderia olhar para si mesma de diversas perspectivas” (Lahiri 2017, 72). Este espelho pode ser uma sugestão das identidades múltiplas da tradutora-personagem, assim como da própria autora.

Embora não seja possível assumir que toda a produção literária seja coincidente com a vida da autora, há pontos em comum entre a protagonista do conto e a biografia de Lahiri. No posfácio de *In Other Words*, Lahiri afirma que este livro difere dos demais publicados anteriormente não só pelo idioma em que foi escrito, mas também pelo seu caráter autobiográfico: “Quase tudo aquilo que contém aconteceu a mim” (Lahiri 2017, 218). “The Exchange” e “Penombra” são os únicos contos de ficção do conjunto. Ainda assim, Lahiri afirma que o primeiro contém elementos autobiográficos, uma vez que uma série de episódios relatados no conto teriam de fato acontecido consigo: “É um conto em terceira pessoa, mas a protagonista, um pouco modificada, sou eu” (Lahiri 2017, 218). De acordo com Ravizza, os contos podem ser lidos como um “*mise en abyme* da experiência autobiográfica” (Ravizza 2019, 242), já que Lahiri comenta sobre “as condições em que foram concebidos e como o seu significado tornou-se progressivamente mais claro para si durante seu próprio processo de aprendizagem da língua”

(Ravizza 2019, 241).

Em outro texto de *In Other Words*, “The Triangle”, Lahiri usa a imagem do polígono para refletir sobre sua relação com os três idiomas que fala: bengali, inglês e italiano. A autora descreve o triângulo formado pelas línguas como um *cornice*, moldura, no qual gostaria de ver um espelho que refletisse uma imagem “precisa, nítida” (Lahiri 2017, 156), de “uma pessoa íntegra, ainda que fragmentada” (Lahiri 2017, 156). Contudo, nesta moldura do triângulo, Lahiri vê apenas “oscilação, distorção, dissimulação, [...] algo híbrido, desfocado, confuso” (Lahiri 2017, 156). Neste texto, menciona-se também o medo de que o espelho contido no triângulo reflita de volta o vazio, o nada.

Quando estuda a própria imagem no espelho, a protagonista de “The Exchange” distrai-se ao notar a presença de outra pessoa, no fundo do corredor. Esta mulher oculta atrás do espelho, que em nenhum momento fala, é descrita como “diferente das outras” (Lahiri 2017, 74) pelas clientes que frequentam o apartamento. A protagonista, ao ir embora, procura-a para se despedir, mas a mulher não está mais lá.

No ensaio “In Praise of Echo: Reflections on the Meaning of Translation”, publicado no livro *Translating Myself and Others* (2022), Lahiri refere-se a *Metamorfoses* ([8 a.C.] 2007), de Ovídio, como um texto que pode ser interpretado enquanto metáfora do processo de tradução, uma vez que tem como tema a mudança de estados de diferentes seres: “Toda tradução deve ser vista primeiro como uma metamorfose: uma transformação radical, dolorosa e milagrosa em que características específicas e elementos são perdidos e outros adquiridos” (Lahiri 2022a, 46). Lahiri analisa, então, as dinâmicas entre Narciso e Eco para referir-se à relação entre texto de chegada e texto de partida. O texto encerra-se com a afirmação de que “traduzir é olhar para o espelho e ver alguém diferente de si mesmo” (Lahiri 2022a, 59). O espelho, aqui, portanto, é uma metáfora não de

reconhecimento, mas de estranhamento.

A relação entre Narciso e a sua própria imagem refletida pode ser comparada ao modo com o qual a tradutora-personagem se enxerga no espelho em "The Exchange": No texto de Ovídio, Narciso "ama uma esperança sem corpo; julga ser corpo o que é água" (2007, 417). Desse modo, confunde-se o que é imagem do que é corpóreo. Devido a este engano, o encontro de Narciso com quem ama não é possível. Já em "The Exchange", ao olhar para o espelho, a tradutora nota um corpo atrás do objeto, mas não confunde imagem e corpo como Narciso. Em vez de buscar o encontro com a imagem no espelho, a protagonista anseia aproximar-se do outro corpo *fora* do espelho. A tradutora reconhece, portanto, a diferença entre imagem e corpo.

Este reconhecimento, entretanto, não implica que o encontro aconteça. A tradutora não consegue estabelecer contacto com essa presença silenciosa, que lhe permanece estranha. Essa dinâmica da impossibilidade do alcance assemelha-se ao processo descrito por Vera Lúcia de Oliveira, em que a tradução é a busca de um contato com um outro que "nos escorrega pelas mãos, não se deixa capturar facilmente" (Oliveira 2009, 82).

Conclusão

Em *In Other Words*, Jhumpa Lahiri constrói uma escrita permeada pelo uso de metáforas. Uma delas, o espelho, é utilizada em diferentes momentos do livro. No conto "The Exchange", o espelho pode ser interpretado como metáfora do processo tradutório em ao menos dois sentidos. No primeiro, a superfície tripartida pode estar relacionada à fragmentação do senso de identidade provocada pela experiência de falar mais de um idioma, conforme Lahiri descreve no texto "The Triangle", publicado no mesmo livro.

Em um segundo sentido, a cena do espelho representa o momento em que a protagonista do conto se distrai da própria imagem e identifica a presença de outra pessoa na sala onde está. Neste caso, há uma ruptura com o modelo da relação de Narciso com a própria imagem, como representado em *Metamorfoses* de Ovídio. A personagem reconhece e busca o contato com um outro que não consegue encontrar, assim como Oliveira (2009) descreve o processo tradutório. Estas duas formas se diferem de usos de metáfora que associam o espelho a um paradigma de transparência, uma vez que enfatizam os aspectos de estranhamento, fragmentação, assim como a impossibilidade de um contato pleno com o outro vividos na prática da tradução.

Referências

- Damrosch, David. 2012. "Translation and World Literature: Love in the Necropolis." In *The Translation Studies Reader*, editado por Lawrence Venuti, 411-428. Londres e Nova York: Routledge.
- Derrida, Jacques. 2012. "What Is a Relevant Translation?" In *The Translation Studies Reader*, editado e traduzido por Lawrence Venuti, 365-388. Londres e Nova York: Routledge.
- Fontanier, Pierre. 1977. *Les Figures du Discours*. Paris: Flammarion.
- Lahiri, Jhumpa. 2015. *In Altre Parole*. Milão: Guanda.
- Lahiri, Jhumpa. 2017. *In Other Words*. Traduzido por Ann Golstein. Londres e Dublin: Bloomsbury.
- Lahiri, Jhumpa. 2022a. "In Praise of Echo: Reflections on the Meaning of Translation." In *Translating Myself and Others*, 44-59. Princeton: Princeton University Press.
- Lahiri, Jhumpa. 2022b. "Why Italian?" In *Translating Myself and Others*, 9-22. Princeton: Princeton University Press.
- Oliveira, Vera Lúcia de. 2009. "O eu e o outro na tradução: pensando a alteridade" *Ipotesi* 13 (1): 81-86. <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19160>.
- Ovídio. (8 a.C) 2007. "Livro III: Narciso e Eco". In *Metamorfoses*, traduzido por Paulo Farmhouse Alberto, 94-98. Lisboa: Cotovia.

Ravizza, Eleonora Natalia. 2019. "Jhumpa Lahiri's Narratives of Self-Translation as Dynamic Encounters with the Other". *Le Simplegadi* 17 (19): 237-46. <http://dx.doi.org/10.17456/SIMPLE-140>.

Santoyo, Julio-César. 2013. "On mirrors, dynamics and self-translations." In *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, editado por Anthony Cordingley, 27-38. London: Bloomsbury Academic.

Venuti, Lawrence. 2004. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Taylor & Francis e-Library.

“The Genetics of Leaving”:

Identidade e diáspora na poesia de Shauna Barbosa

Rute Nangurá

Licenciatura em Línguas, Literaturas e Culturas (FLUL)

Ana Aires e Castro (Orientadora)

Mestrado em Literaturas, Artes e Culturas Modernas (FLUL)

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.01.0003

RESUMO: O presente artigo consiste na análise do poema “The Genetics of Leaving”, de Shauna Barbosa (Barbosa 2018, 8-9), assim como a relação entre o conceito de diáspora com a emigração cabo-verdiana para os Estados Unidos da América (EUA) e a consequente complexidade da identidade destes emigrantes. A diáspora cabo-verdiana, que possui grande expressão nos EUA, teve o seu início no século XVIII. A língua, a música e as tradições são alguns dos fatores que pesam no seu percurso de emigração, pois personificam a identidade desta diáspora. A noção de movimento, neste caso, implica a mudança de um continente para outro, resultando em experiências que moldam e alteram os indivíduos. Assim, com base na análise do poema autobiográfico de Shauna Barbosa, que transmite a ideia da procura pela identidade cultural e pessoal naquilo que é uma identidade fragmentada, o artigo teoriza o sentimento de nostalgia e saudade dentro de uma comunidade enraizada na memória coletiva. O sentido de pertença num espaço tão heterogéneo resulta num conflito interior entre o passado e presente, que são expressos no poema de forma nostálgica. O objetivo prende-se, portanto, com a compreensão ampla desta dualidade entre o país de origem e o país de acolhimento na construção da subjetividade do sujeito poético.

PALAVRAS-CHAVE: Cabo Verde; Diáspora; Identidade; Memória.



ABSTRACT: The present article consists of the analysis of the poem “The Genetics of Leaving”, by Shauna Barbosa (Barbosa 2018, 8-9), as well as the relationship between the concept of the diaspora and the Cape Verdean emigration to the United States of America (USA) as well as the consequent complexity of the identity of these emigrants. The Cape Verdean diaspora, which has a large presence in the USA, began in the 18th century. Language, music and traditions are some of the factors that influence the emigration journey, as they personify the identity of this diaspora. The notion of movement, in this case, implies moving from one continent to another, resulting in experiences that shape and alter individuals. Thus, based on the analysis of Shauna Barbosa’s autobiographical poem, which conveys the idea of the search for cultural and personal identity in what is a fragmented identity, the article theorizes the feeling of nostalgia and longing within a community rooted in collective memory. The sense of belonging in such a heterogeneous space results in an inner conflict between the past and present, which are expressed in the poem in a nostalgic way. The objective is, therefore, related to the broad understanding of this duality between the country of origin and the host country in the construction of the subjectivity of the poetic subject.

KEYWORDS: Cape Verde; Diaspora; Identity; Memory.



Introdução

Os Estudos da Diáspora incidem fortemente sobre a premissa de que um indivíduo pode pertencer a mais do que um espaço, isto é, o sentimento de pertença pode ser ambivalente, na medida em que não é algo restrito (Mandal 2021, 156). Surgem assim, questões que se colocam ao desenvolver ou dissecar a herança histórica, cultural e linguística de indivíduos que são descendentes de uma movimentação que, na maior parte das vezes, é impulsionada pela procura de melhores condições de vida.

Cape Verdean Blues (2018), uma obra literária de Shauna Barbosa, ilustra esta ideia de que podem existir vários lugares a que chamamos “casa” e que podemos almejar conhecer e pertencer a esses espaços. Barbosa é uma poeta afro-americana, filha de pai cabo-verdiano e mãe americana. O título da obra é uma alusão ao álbum homónimo do artista Horace Silver, *The Cape Verdean Blues*, também americano com ascendência cabo-verdiana. Porém, o livro na sua íntegra é inspirado pelo escritor cabo-verdiano Jorge Barbosa, cuja obra alude para o tema da saudade ou *blues*. A obra consiste numa coleção de poemas autobiográficos, que abordam temas tais como: a saudade, as relações familiares, a sexualidade, o amadurecimento, entre outros. Shauna Barbosa relaciona, assim, a sua experiência de vida enquanto afro-americana e a sua ancestralidade.

Deste modo, neste artigo, partirei de uma breve análise do poema “The Genetics of Leaving” (Barbosa 2018, 8-9), que retrata a saída de Cabo Verde para os Estados Unidos da América. Através de uma identidade pessoal e híbrida, presente em todo o poema, o sujeito poético conjuga traços da identidade cultural com aspetos da própria subjetividade individual. Em seguida, relacionarei o poema com a diáspora cabo-verdiana nos EUA e o seu contexto histórico. De caçadores de baleias no século XIX, a navegadores voluntários de navios transatlânticos

nos finais do século XX, esta diáspora que fala crioulo, português e inglês, tem grande predominância na cidade de Boston (Halter 2008, 35-36). Nos dias de hoje estão muito presentes as culturas cabo-verdiana, portuguesa e americana. Sendo assim, é interessante verificar como estas se interligam.

A memória é também um aspeto a analisar, particularmente a noção de “pós-memória” na aceção de Marianne Hirsch (Hirsch 1996), na medida em que é apenas conhecendo e relembrando o passado que Barbosa consegue estabelecer uma ligação que vai para além da sua herança familiar. Consequentemente, é importante realçar a relação entre um passado não tão distante e um presente em que a nostalgia e a saudade são visíveis ao longo de todo o poema.

“The Genetics of Leaving” e a história da diáspora cabo-verdiana

No sentido mais lato, o conceito “diáspora” abrange todas as comunidades dispersas pelo mundo que, por motivos de força maior, foram obrigadas a deslocarem-se para outras regiões (Gibau 2008, 256). Além do país de origem, estas comunidades partilham a língua, os costumes, os valores, as memórias e as histórias.

Toda a obra de Shauna Barbosa evoca a lembrança da comunidade cabo-verdiana através da sua própria pessoa, da língua, ou até mesmo através da sua família. No poema, o “eu poético” assume uma posição detentora de memórias referentes à imigração da sua avó e as implicações que advieram desta deslocação para os EUA.

O poema a analisar, “The Genetics of Leaving” (Barbosa 2018, 8-9) apresenta a complexidade e a relação entre o sujeito poético e a sua herança familiar. A história da imigração cabo-verdiana nos EUA e a voz introspetiva do “eu poético” são dois elementos que contribuem para o tom reflexivo do poema.

O título remete imediatamente o leitor para o sentido autobiográfico da obra, na medida em que o sujeito poético recorre a um exemplo familiar para apoiar o seu discurso.

Na primeira parte do poema, o sujeito poético revela que a sua avó emigrou, primeiro internamente, da ilha do Fogo para a ilha da Praia: “Vovo left Fogo / to Praia” (Barbosa 2018, 8, vv. 2-3). Apesar de o poema não mencionar diretamente uma emigração de Cabo-Verde para os EUA, acredita-se que a avó da autora migrou para o continente americano, fazendo, assim, parte da comunidade cabo-verdiana no país (Hijazi 2018). Acresce que, depois de uma temporada no país de acolhimento, é frequente que o imigrante regresse à sua terra natal. As saudades sentidas durante o tempo em que esteve afastado daquilo que lhe era familiar e confortável, correspondem às motivações mais comuns. A sua deslocação levou à mudança da dinâmica familiar do “eu poético”, visto que a avó teve mais dois filhos, ambos chamados José, e já não reconhecia a sua filha (tia do sujeito poético), por esta ter alterado a sua aparência (Barbosa 2018, 8, vv. 7-9). Assim, as relações familiares alteram-se, tanto pela adaptação à nova vida no país de acolhimento, como pela nova dinâmica em casa e, portanto, a emigração tem, inevitavelmente, impacto nas pessoas que rodeiam o emigrante.

É possível ainda verificar que o poema é rico em referências ao mar, quer pela figura do navio, onde “eu poético” se encontra, como por expressões como: “Jelly fished”, “saltwater”, “fish”, entre outras (Barbosa 2018, 8, vv. 4, 5, 17). Estas referências são familiares à diáspora cabo-verdiana, pois uma das principais ocupações destes emigrantes do século XIX consistia na caça de baleias a bordo de navios que viajavam regularmente entre os portos de Cabo Verde e Massachusetts ou Nova Inglaterra. No Século XVII os EUA estabeleceram dois consulados em Cabo Verde e, mais tarde, formaram esquadrões para combater a importação de escravos, o que levou os americanos a recrutar jovens para trabalhar nesses

navios. Com salários miseráveis, estes jovens ganhavam a vida a pescar baleias. Contudo, no final do século XIX, os emigrantes aproveitaram-se da decadência desta atividade e passaram a controlar uma parte dos navios (Halter 2008, 35). Já fixados nos EUA, um crescente número de emigrantes encontrou emprego na indústria têxtil, na apanha de arando e, mais uma vez, na área marítima. Nos finais dos anos noventa, com a independência de Cabo Verde e com as políticas migratórias cada vez mais liberais nos Estados Unidos, há um crescente número de cabo-verdianos a emigrar para o continente norte americano (Halter 2008, 38-39).

A viver longe de casa, poderia esperar-se que a comunidade cabo-verdiana se afastasse da sua cultura e identidade, porém, Marilyn Halter, professora de História cuja especialização abrange a história de Cabo Verde, afirma que o sair e voltar são pontos cruciais para a diáspora cabo-verdiana. A “casa”, enquanto espaço emocional e físico, está sempre presente e, portanto, a distância geográfica é apenas uma barreira que pode ser ultrapassada. Estas dinâmicas são complexas, pois ao mesmo tempo que se procura um sentido de pertença, procura-se, simultaneamente, um lar. Cabo Verde continua, assim, a ser uma âncora da sua identidade, sendo que o “aqui” e o “lá” são conceitos que se complementam (Gibau 2008, 256-257). No entanto, podemos questionar onde pertence então esta diáspora? Será possível pertencer a dois lugares ao mesmo tempo? O sujeito poético responde a estas questões ao exprimir a sua identidade fragmentada, isto é, duas versões que coabitam e dialogam entre si.

Identidade cultural híbrida

A segunda parte do poema debruça-se sobre a dualidade da sua identidade, a ascendência cabo-verdiana e a vivência afro-americana:

I contracted. I expanded.
I pushed temporary waters behind me. I already forgot
I've got two versions of my climb.
(Barbosa 2018, 8, vv. 9-11)

Estes versos exprimem a superação das águas agitadas do “eu poético” que se encontravam atrás de si, representando a viagem da avó que a faz questionar e refletir sobre a sua identidade, e que a impulsiona a escrever. A avó fixou-se nos EUA e formou a sua família, na qual o sujeito poético nasceu. Contudo, é importante notar que, apesar desta informação não estar presente no texto, parece existir um paralelo com a vida da autora. Deste modo, o sujeito lírico encontra-se entre a nostalgia que a liga biologicamente à sua ancestralidade; e a ansiedade sentida na procura de um sentimento de pertença e identidade.

A identidade, enquanto construção social, é uma produção, isto é, um processo que nunca está completo e que põe em causa o próprio conceito de “identidade cultural” (Hall 2006, 21). Sendo assim, Stuart Hall considera que podemos olhar para a identidade cultural a partir de dois pontos de vista.

Em primeiro lugar, defende que a identidade cultural engloba uma expressão coletiva do modo de ser, pois é uma identidade partilhada por um povo; para além de ser instável, mutável e contínua, isto é, enquanto expressão, a identidade nunca está completa, é um processo que contempla a variabilidade.

No que diz respeito à identidade cultural da diáspora cabo-verdiana, esta é caracterizada pela sua fracturação e fragmentação, devido às constantes adaptações e acomodações a novos lugares (Halter 2008, 262). Barbosa integra uma geração recente que está bastante ciente de que um indivíduo não é apenas percecionado por aquilo que afirma ser. Sendo cabo-verdiana e americana, o “eu poético” debate-se com a procura por uma identidade que seja estável, como

forma de encontrar o seu verdadeiro “eu”. Contudo, através da leitura da totalidade da obra de Barbosa, é possível entender que a voz introspetiva do “eu poético” advém de uma identidade híbrida e fluída.

Em segundo lugar, a identidade cultural reconhece o desenvolvimento da individualidade do ser dentro da diáspora, que é um produto da diferença entre aquilo que somos e aquilo em que nos tornamos. Neste sentido, a identidade cultural não é fixa e vai para além do presente, mas atenta à história que a antecede, tal como Hall afirma na seguinte citação: “Nesta segunda acepção, identidade cultural é um ‘tornar-se’ e não apenas um ‘ser.’” (Hall 2006, 24).

As duas versões do “eu” sugerem precisamente que é possível alguém pertencer e identificar-se, ao mesmo tempo, com mais do que uma cultura ou nação. A singularidade de cada um pode evoluir exteriormente à cultura onde o ser está inserido, isto é, a individualidade de cada um é mais abrangente do que a conceção de coletividade. Portanto, apesar de o sujeito poético se basear nos EUA, este anseia evidentemente “regressar” à casa a que também pertence, ou seja, a Cabo Verde.

Através da sua identidade, que se evidencia na sua relação familiar e na sua integração na diáspora cabo-verdiana é, assim, possível argumentar que o sujeito poético possui uma identidade híbrida. Acresce que tal só acontece através de uma constante interação entre o passado e o presente, na medida em que tanto a avó como o “eu poético” têm duas versões de si próprias (“She’s got two versions of herself, / one in the land of a free, haircut, two, me.”) (Barbosa, 2018, 8, vv. 19-20); e ambas chamam casa ao país de origem, Cabo Verde.

Pós-Memória: Um diálogo entre a história e as experiências pessoais

Quando um indivíduo emigra para outro território e estabelece lá a sua vida, é através das memórias partilhadas que a sua descendência conhece o seu país de origem. Ao dar continuidade à sua herança através da música, por exemplo, algo característico da diáspora cabo-verdiana, relembra-se e mantém-se a história e a tradição na diáspora. As experiências individuais, ou seja, a vivência de cada um, são a base da memória das comunidades dispersas, visto que possuem a capacidade de perdurar no tempo e espaço. É possível observar que o sujeito poético teve acesso a toda a sua herança cultural, por intermédio da sua família: as partilhas de memórias, os lares com mais de duas gerações, ou os telefonemas para a “casa” integram exemplos de manifestações culturais que permitem o constante diálogo entre o passado e o presente.

Assim, com base na memória histórica partilhada por comunidades dispersas e longe de casa, o passado é recontado e lembrado, podendo ser interpretado de várias formas, devido à passagem do tempo (Hirsch 1996, 661). Por exemplo, o trauma que muitos imigrantes sofreram ao fixar-se nos EUA, resultou na opressão racial e xenófoba, para além de estes passarem a ser associados à comunidade afro-americana. Contudo, por causa da assimilação, nem todos se identificam como parte da diáspora, preferindo identificar-se como *black americans* ou até portugueses (Gibau 2008, 262-264). Deste modo, a consciencialização da história é também seletiva, na medida em que um indivíduo pode escolher o grupo a que deseja pertencer, resultando, por vezes, no esquecimento da sua origem. Assim, tal como a identidade, a memória histórica pode também ser uma representação. Consequentemente, no seguimento dessa representação, o impacto será suportado pela geração seguinte, como se observa pelo tom reflexivo do poema de Shauna Barbosa.

A "pós-memória" emerge, portanto, na sequência do diálogo entre gerações, tratando-se de memórias herdadas, tal como se entende na afirmação de Marianne Hirsch:

Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are displaced by the stories of the previous generation, shaped by traumatic events that can be neither fully understood nor recreated. (Hirsch 1996, 664).

Este fenómeno interliga-se com o poema e com a questão da diáspora, pois, apesar de o "eu poético" não ter vivido na mesma época da avó, nem ter vivido as mesmas experiências, a sua vivência relaciona-se com a da avó, o que significa que o sujeito poético herda o passado dela através das suas memórias. Consequentemente, a ânsia pelo retorno a casa também se evidencia no poema, através de elementos como a nostalgia e a saudade, que são consequências da pós-memória: "Saltwater nostalgia stung, rinsed right up off me." (Barbosa 2018, 8, vv. 6). A contemplação de memórias nem sempre é feliz, dado que pode trazer angústia e frustração. Assim, "The Genetics of Leaving" é um poema destacado pelo tom emotivo e depressivo, que surge em sequência daquilo que é a memória da avó do "eu poético". Através do carácter reflexivo que caracteriza o texto, entende-se que a saudade leva o sujeito poético a revelar as suas emoções, quando narra a história da sua avó.

Conclusão

Em conclusão, a migração implica sempre uma reflexão sobre a história adjacente à comunidade do emigrante. Ao navegar pela complexidade da nostalgia, identidade e memória, o sujeito poético revela as características ambíguas

da diáspora cabo-verdiana, que permitem compreender a complexidade da emigração, enquanto fenómeno social. Não é possível separar estes elementos, na medida em que é inevitável pensar em todos eles ao ler a literatura da diáspora. Neste sentido, é importante ler escritoras cuja vivência se insere em comunidades diaspóricas, tal como Shauna Barbosa, pois oferecem uma visão pessoal e exploram conceitos que, por serem consequências da colonização, têm uma relevância histórica. A cultura, a língua, as singularidades e diferenças entre línguas e as dinâmicas familiares são alguns dos conceitos que o livro aborda.

A identidade cultural, os conceitos que englobam a memória, a pertença, entre outros, são relevantes para uma maior compreensão do contexto sociocultural contemporâneo, pois garantem um diálogo entre o presente e o passado. A obra de Shauna Barbosa tem a vantagem de ligar gerações novas e antigas no que diz respeito às questões identitárias. Ao lerem a sua poesia, as gerações antigas de imigrantes poderão identificar-se com as gerações dos seus descendentes. Em relação às gerações novas, será assim possível ter acesso a uma identificação identitária que pode motivar uma reflexão mais profunda sobre a sua própria história e condição diaspórica.

Referências

- Barbosa, Shauna. 2018. *Cape Verdean Blues*. University of Pittsburgh Press.
- Bosch., Tanja E.. 2016. "Memory Studies, A Brief Concept Paper." Dissertação, The University of Leeds. <http://eprints.whiterose.ac.uk/117289/>.
- Batalha, Luís, e Jørgen Carling. 2008. "Cape Verdean Migration and Diaspora." In *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*, editado por Luís Batalha e Jørgen Carling, 13–23. Amesterdão: Amsterdam University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt46msd4.5>.
- Clifford, James. 1994. "Diasporas." *Cultural Anthropology* 9 (3): 302–338. <https://www.jstor.org/stable/656365>.
- Gibau, Gina Sánchez. 2008. "Cape Verdean Diasporic Identity Formation." In *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*, editado por Luís Batalha e Jørgen Carling, 255–64. Amesterdão: Amsterdam University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt46msd4.23>.
- Hall, Stuart. 2006. "Identidade Cultural e Diáspora." *Comunicação & Cultura* (1): 21–35. <https://doi.org/10.34632/comunicacaoecultura.2006.10360>.
- Halter, Marilyn. 2008. "Cape Verdeans in the U.S." In *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*, editado por Luís Batalha e Jørgen Carling, 35–42. Amesterdão: Amsterdam University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt46msd4.6>.
- Hijazi, Jennifer. 2018. "The homeland left behind, captured in a poem." *PBS News*, 12 de março, 2018. <https://www.pbs.org/newshour/arts/poetry/the->

homeland-left-behind-captured-in-a-poem.

Hirsch, Marianne. 1996. "Past Lives: Postmemories in Exile." *Poetics Today* 17 (4): 659–86. <https://doi.org/https://doi.org/10.2307/1773218>.

Mandal, Saroja. 2021. "Concept of Home in Diaspora." *Literary Harald* 6 (5): 155–62. <https://tlhjournal.com/uploads/products/30.saroja-mandal-article.pdf>.

Peralta, Elsa. 2007. "Abordagens Teóricas ao Estudo da Memória Social: Uma Resenha Crítica." *Arquivos da Memória: Antropologia, Escala e Memória* (2): 5-23. [https://arquivos-da-memoria.fcsh.unl.pt/ArtPDF/02_Elsa_Peralta\[1\].pdf](https://arquivos-da-memoria.fcsh.unl.pt/ArtPDF/02_Elsa_Peralta[1].pdf).

Yuval-Davis, Nira. 2016. "Power, Intersectionality and the Politics of Belonging." In *The Palgrave Handbook of Gender and Development*, editado por Wendy Harcourt, 367–79. Londres: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-1-137-38273-3_25.

A Dura Inimiga Natureza em Frei Agostinho da Cruz: Amor e Conversão

Eduardo Sousa

Licenciatura em Línguas, Literaturas e Culturas (FLUL)

Inês Montês (Orientadora)

Mestrado em Literatura Portuguesa (FLUL)

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.01.0004

RESUMO: Agostinho Pimenta, aos vinte anos de idade, no dia 3 de maio de 1561, abandonou a vida secular para tomar seu hábito capuchinho no convento de Santa Cruz da Serra de Sintra, tornando-se Frei Agostinho da Cruz. Alguns críticos buscaram os motivos dessa conversão nos versos do poeta capuchinho, considerando que eles poderiam iluminar o pouco que se sabe sobre sua biografia. Entendeu-se que terá sido uma desventura amorosa o motivo pelo qual Agostinho Pimenta terá mudado de vida. Certo, os versos em que Frei Agostinho da Cruz evoca temas comuns do amor profano e a múltipla presença de Petrarca em sua poesia podem nos levar a pensar que o poeta capuchinho poderia ter mudado de vida por esta razão. Embora esta conjectura possa fazer sentido em um nível textual, temos de ter em consideração o contexto da poesia ao divino em voga no século XVI.

PALAVRAS-CHAVE: Conversão; Frei Agostinho da Cruz; Literatura Portuguesa Clássica; Petrarca; Petrarquismo espiritualista; Poesia ao Divino.



ABSTRACT: At the age of twenty, on 3 May 1561, Agostinho Pimenta abandoned secular life to take up his Capuchin habit at the convent of Santa Cruz da Serra de Sintra, becoming Friar Agostinho da Cruz. Some critics sought the reasons for this conversion in the Capuchin poet's verses, considering that they could shed some light on the little that is known about his biography. It was understood that the reason for the changes in Agostinho Pimenta's life was a love misadventure. Of course, the verses in which Frei Agostinho da Cruz evokes common themes of profane love and the multiple presence of Petrarch in his poetry may lead us to think that the Capuchin poet could have changed his life for this reason. Although this conjecture may make sense on a textual level, we must take into account the context of divine poetry in vogue in the 16th century.

KEYWORDS: Classic Portuguese Literature; Conversion; Frei Agostinho da Cruz; Petrarch; Spiritualist Petrarchism; Poetry to the Divine.



Passados os seus erros juvenis, Agostinho Pimenta, aos vinte anos de idade, no dia 3 de maio de 1561, abandonou a vida secular para tomar seu hábito capuchinho no convento de Santa Cruz da Serra de Sintra. Desde os seus quinze anos, Agostinho Pimenta foi acolhido na nobre casa de D. Duarte, neto do rei D. Manuel I, filho do Infante D. Duarte, 4.º duque de Guimarães, e de D. Isabel de Bragança, onde gozou de uma vida faustosa e confortável,¹ e aí aprendeu a ser poeta. Porém, Agostinho Pimenta decidiu se tornar Frei Agostinho da Cruz, trocando o conforto aristocrático pela penitência rigorosa,² e queimar seus versos cantados durante sua cega e errante juventude,³ suscitando assim dúvidas e suspeições sobre os motivos de sua conversão.

Não foram poucas as conjecturas de que Frei Agostinho da Cruz teria se convertido à dura vida religiosa por conta das setas e feridas de Amor. D. Carolina de Vasconcellos, por exemplo, dispensa qualquer argumentação (como se isso

¹ Mendes dos Remédios, no seu prefácio à edição das obras completas de Frei Agostinho da Cruz, lista os fidalgos que frequentavam os Paços de D. Duarte que podem ter tido relações com Agostinho Pimenta: “D. Alvaro, Duque de Aveiro, sobrinho do 1º Duque de Aveiro D. João de Lencastre, e D. Jorge, Duque de Torres Novas [...]” e “ao lado dos representantes da mais lídima raça portuguesa Agostinho Pimenta encontraria, dum escol de talento e mocidade: seu irmão, por exemplo, mais velho que êle apenas sete anos, a quem as musas sorriam desde o berço; Pedro de Andrade Caminha [...] o Dr. Antonino Ferreira, [...] cavaleiros e fidalgos do desempenho de funções no Paço dos reis, como D. Diogo Lopes de Lima, Comendador de Victorino e das Pias, camareiro do Infante D. Luis e, depois, como Caminha, do senhor D. Duarte, D. Francisco Barreto de Lima, védor da casa real e cavaleiro esforçado, a quem o Poeta traça o mais entusiástico elogio [...] um amigo que não nomeia, uma pessoa amiga que também não nomeia, uma tal D. Branca, e ninguém mais” (Remédios 1918, 15-16).

² “Os capuchos, sob o signo e a influência de S. Pedro de Alcântara, homem de austeríssima rigidez, quase desumana nos excessos da mortificação, tinham-se estabelecido, na Arrábida, na via eremítica, desde 1539, quando para ali viera, de Múrcia, Frei Martinho de Santa Maria. (...) A presença de Frei Pedro de Alcântara marcou, profundamente, a espiritualidade dos Capuchos que praticavam rigorosíssima penitência, visando a destruir, no homem, a tríplice concupiscência que o enraíza em si e no mundo. [...] A regra obrigava os frades a andarem vestidos de pano vil e grosseiro, remendado até ao fio, e descalços; dormiam sobre uma esteira ou cortiça; jejuavam a pão, água e poucas ervas cozidas; guardavam silêncio, e, além da reza do ofício Divino, faziam, todos os dias, três horas de oração mental” (Maria Lourdes Belchior *apud* Vanda Anastácio 1999, 90).

³ “Os versos, que cantei importunado / Da mocidade cega a quem seguia, / Queimei (como vergonha me pedia) / Chorando, por haver tão mal cantado” (Cruz 1994, 46).

se tratasse de um fato adquirido) quando apresenta o poeta como “aquele [...] que, ferido perto dos vinte pelas sétas do Amôr e envenenado por difamação, se fez Capuchinho” (Vasconcellos 1924, 1). E da mesma forma, Teixeira de Pascoaes não apresenta senão um verso⁴ para romantizar a vida do poeta capuchinho, que segundo ele teria emudecido “a sua alegria falada de outros tempos [...] ante aquela dama fria e sorridente: um bloco de gelo e formosura que se cravou no coração” (Pascoaes 1987, 115).

Já Hemetério Arantes, indo além da mera constatação de um suposto fato adquirido, expõe diversos versos que, para ele, constituem provas de que certamente “Agostinho Pimenta abandonou o mundo por causa d’um amor infeliz” (Arantes 1909, 34). Em seu comentário, Arantes chega a considerar que os versos de Frei Agostinho da Cruz são reflexos da biografia do poeta capuchinho e faz afirmações sobre sua vida a partir da sua poesia.⁵ Assim, os versos onde podemos encontrar certos traços da lírica amorosa como praticada na sua época constituíram, para Hemetério Arantes, provas de que o frade capuchinho ter-se-ia convertido por conta de uma desventura amorosa.⁶

Porém, como afirma Maria Eugénia Ferreira, “tudo quanto sabemos da vida mundana de Agostinho Pimenta é muito escasso para aventurar conjeturas

⁴ “Que a lágrimas comprei quem me vendia” (Cruz 1918, 4).

⁵ “Não são threnos mysticos [quasi todas as Eclogas, as Elegias e as Cartas], ou, se o são, nascem quasi sempre d’um pedestal bem terrestre, ora pela ribeira do Lima, ora pela do Tejo, de fórma que todos esses pedestaes reunidos constituem uma verdadeira autobiografia, tão sólidos, tão insistentemente concordes, tão vincados pelo escopro da Verdade se nos patenteiam” (Arantes 1909, 33).

⁶ Em sua argumentação, Hemetério Arantes utiliza como exemplo versos da Écloga II: “[Flávio]: Eu, Mincio, não nasci para ter gosto. [...] Acabaram-se as nossas alegrias, / Secaram-se os altivos pensamentos; / Quantas mudanças em tão poucos dias! [...] Dum novo, não sei qual, amor ferido” (Cruz 1918, 22-24), da Écloga IV: “[Limabeu]: “Que queres que te conte hum magoadado / Da setta, que atirou aquelle braço, / Do qual elle devera ser guardado?” (id., 35), ou, por exemplo, o soneto IV, onde o poeta capuchinho declara que “Bem pode amor cruel, se ha quem o mande, / Esta sombra da vida desfazer-me, / Seguindo seu costume deshumano” (id., 170).

desta índole” (Ferreira 1957, 37). De forma que não podemos tirar conclusões biográficas sobre os motivos da conversão de Frei Agostinho da Cruz a partir de sua poesia. Assim, Maria Eugénia Ferreira afirma que os versos alusivos a desilusões amorosas presentes na poesia de Frei Agostinho da Cruz “têm por vezes levado longe demais aqueles [como Hemetério Arantes] que se pretendem basear nesses frágeis indícios” (ibid.). E da mesma maneira, Daniel Faria afirma que estas “interpretações românticas” só podem ser sustentadas por uma “leitura *preconceituosa*” dos versos do poeta capuchinho (Faria 1999, 118; *ênfase original*).

Certo, confundir o eu lírico com o autor de um texto implica, geralmente, em um erro. Mas na poesia bucólica, como afirma Vanda Anastácio, “os nomes dos pastores são frequentemente anagramáticos dos de personagens conhecidas e a alusão a acontecimentos concretos é recorrente” (Anastácio 1999, 93). E assim, como devemos ler as écloas em que Frei Agostinho da Cruz alude a histórias de dores amorosas do seu criptónimo, Limabeu, e Limiana?⁷ Certamente, nada podemos afirmar sobre Agostinho da Cruz levando em consideração apenas a sua

⁷ Na Écloga XII, Míncio diz-nos que Limiana partira no mesmo dia que Limabeu e que nunca mais ninguém a vira. E Limabeu então declara que completava dois anos “O silencio que rendeu seu espirito!”, e revela a Míncio um soneto deixado por Limiana quando ela o reconheceu, mas devido ao seu aspecto de pobre peregrino, ele não a reconheceu. Com este soneto, percebemos a natureza amorosa da relação de Limiana e Limabeu: “Depois que conheci que não podia / O nosso justo amor ser apartado”. Porém, nesta écloga não há desenvolvimento algum da possível história do justo amor entre eles, nem esclarecimento do motivo pelo qual Limiana teria partido no mesmo dia que Limabeu. Mas logo no início da Écloga “A conuersão de hua pessoa que outra conuerteo” — écloga que Daniel Faria considera como uma analepse da Écloga XII (Faria 1999, 89) — Limiana confessa que havia sido “soberba cruel imgrata esquiva” a quem lhe tinha sido “tão brando claro e puro” (Cruz apud Silva 1971, 524-25) julgando que isso a “fizesse mais fermoza”, e que tinha fingido uma dureza no seu coração contra as paixões de seu pretendente. Ainda que quisesse mostrar ao seu pretendente o fogo que também consumia seu coração, nunca declarou seu amor a “quem cantava de mim [de Limiana] ao sol e a lua” (id., 526). Arrependida após a partida do pastor que a amara, Limiana declara que como o seu amante mudou sua vida, conviria que ela mudasse a sua: “Comueum pois me mudou mudar a vida / naquella em q a sua tem mudado. / A seguillo de todo estou rendida” (id., 527). Versos estes que, segundo Daniel Faria (1999, 92), aludem e explicam o terceiro e o quarto versos do quarteto inicial do soneto deixado por Limiana na Écloga XII: “Como comigo a ti te tinhas dado, / Me dei contigo a quem dar-me devia” (Cruz 1918, 84). E assim, o pastor a quem Limiana fingira dureza no seu coração se trataria de Limabeu.

poesia. Porém, o leitor pode facilmente desconfiar que o frade capuchinho teria se convertido ao mundo religioso devido a um desencontro amoroso. Desconfianças que são ainda mais estimuladas por conta da evidente presença de um certo ingrediente profano em sua poesia.

Qualquer leitor que leia um poema com temática amorosa escrito nos séculos XVI e XVII se depara, constantemente, com Petrarca. E qualquer poeta deste período, para aprender a escrever poesia, lia Petrarca. De forma que os códigos e figuras amorosas concebidos pelo poeta italiano foram abundantemente imitados pelos poetas da Europa setecentista e oitocentista. Embora Frei Agostinho da Cruz devesse, enquanto frade capuchinho, renunciar a todas as formas de amor mundano e não se dedicar senão ao que é Sagrado, ele não escapa das tendências da sua época, fazendo em sua poesia um constante recurso à profana matriz petrarquista.

Com efeito, as diversas alusões de Frei Agostinho da Cruz a uma cega e vã mocidade são feitas em alusão à Petrarca.⁸ E não há dúvidas de que o “primeiro

⁸ Como exemplificam o Soneto XXI, onde o poeta declara que a Serra é um local reservado onde pode chorar as lágrimas dos seus pecados feitos em tempos mal passados: “As cabras, que inda guardo nesta Serra, / São lagrimas chorar por meus pecados / Na lembrança dos tempos mal gastados”(Cruz 1994, 75); o Soneto LIII onde o poeta declara que passou uma mocidade vã da qual ressentido diversas culpas: “Passei a mocidade sem proveito, / Antes contra meu Deus acrescentando / Culpas a quantas culpas tenho feito;” (id., 97); a Elegia II, onde o poeta diz que ora se põe a rir e ora a chorar os seus erros juvenis: “Ora me ponho a rir da vaidade, / Ora triste a chorar com quanto estudo / Erros solicitei da mocidade” (id., 162); a Elegia IX, dedicada à morte de seu irmão Diogo Bernardes, onde o poeta enuncia que também seu irmão teria chorado e gemido a sua vã mocidade: “Tinhas corado assaz, tinhas gemido / O tempo vão da verde mocidade, / Na madura velhice conhecido” (id., 191); a Écloga “Maya e Limiana Conuertidas”, onde Maya declara que tinha amado e sido amada nos seus mais tenros anos: “No principio dos meus mais tenros annos / amei e fui amada cubiçando / o que ouuia louvar entre os humanos” (Cruz apud Silva 1971, 513); a Écloga “A comuersão de hũa pessoa que outra conuerteo”, onde Limiana nos alerta para o carácter ilusório da juventude “A sega mocidade nos emgana / escondenos o bom com o mau nos çeuã / assi uerdes nos troçe emgana e dana” (id., 527); e, enfim, a Écloga V, onde Lauro, que sofre uma cruel guerra causada pela sua paixão por Liana, “(Liana, que lhe fez tão cruel guerra)” (Cruz 1918, 54), conta que com lúcidos olhos vê agora todos os desenganos que sofreu no mundo, e que não consegue agora lograr a suavidade que emana de Deus por conta de culpas que plantou na sua juventude: “Eu não deixo de ver o que m’engana, / E com muito mais claros olhos vejo / Aquillo com que o mundo desengana. / [...] / Mas não poder lograr a suavidade, / Que Deus reparte só

juvenil error” de Petrarca ([1470] 2018, 35) refere-se aos tempos da sua mocidade em que se tinha apaixonado por Laura. Mas não podemos seguramente afirmar que a “mocidade cega a quem seguia” (Cruz 1994, 46) Frei Agostinho da Cruz se refira a uma altura em que o poeta teria cedido a uma mundana paixão, por mais que o poeta capuchinho faça uma adaptação das duas quadras do primeiro soneto do *Canzoniere* de Petrarca no Soneto II,⁹ repita constantemente o tema herdado do poeta italiano em toda a sua obra e tenha, como Petrarca, vergonha dos versos que nasceram desse erro juvenil.¹⁰

Contudo, ao lermos Frei Agostinho da Cruz, somos levados a pensar que a relação entre os poemas de Frei Agostinho da Cruz com o motivo petarquista aponta para um enamoramento de Agostinho Pimenta nos tempos de sua juventude – sendo esse o erro de mocidade que o poeta lamenta. Dessa forma, embora Hemetério Arantes não o explicita, talvez tenha sido esse o motivo que o levou a afirmar que Soneto II constitui um exemplo entre os sonetos do poeta “de versos d’amor profano, que qualquer lyrico não engeitaria, demais eivados d’aquelle pessimismo, d’aquelle desanimo peculiar ao subjectivismo amoroso”

com seus amigos / São culpas, que plantou a mocidade” (id., 46), da mesma forma como Petrarca, no *RVF 1*, declarou que agora, arrependido do seu vão enleio juvenil, vê claramente que tudo o que agrada ao mundo não se passa de breve sonho: “e arrepender-me e ver tão claramente / que tudo quanto agrada ao mundo é breve sonho” (Petrarca 2018, 35).

⁹ A correspondência entre os quartetos dos sonetos fala por si: “Os versos, que cantei importunado / Da mocidade cega a quem seguia, / Queimei (como vergonha me pedia) / Chorando, por haver tão mal cantado. / Se nestes não ficar tão desculpado / Quanto mais alto estilo merecia, / Não me podem negar a melhoria / Da Mudança, que fiz dum noutro estado” (Cruz 1994, 46). “Vós que escutais em rima esparsa o som / do gemer que a meu peito deu vigor / no meu primeiro juvenil error, / quando era em parte outro homem, e no tom / do vário estilo em que eu discorro com choro, / esperanças vãs e esta vã dor, / onde haja quem provado tenha amor, / perdão e piedade espero em dom” (Petrarca 2018, 35).

¹⁰ Frei Agostinho da Cruz declara na Elegia XV que dos versos que teriam nascido da sua cega e vã mocidade apenas colheu vergonha: “Das prosas que limei, das rimas minhas, / Que proveito colhi, senão vergonha, / Nas estranhas nações e nas vizinhas?” (Cruz 1994, 213), da mesma forma como faz Petrarca: “Mas o falar de todo o povo escuto / a que dei azo e repetidamente / de mim comigo mesmo me envergonho; / e desse enleio vão vergonha é o fruto” (Petrarca 2018, 35).

(Arantes 1909, 37).

Desenganado do mundo, Frei Agostinho da Cruz decide fugir de todo convívio humano buscando abrigo na Serra,¹¹ pretendendo nela cavar sua sepultura e viver até ao último dia da sua vida.¹² Na natureza, o poeta derrama suas inúmeras lágrimas¹³ e, a partir da contemplação da beleza dela, descobre ideias eternas e imutáveis.¹⁴ Porém, por mais que o poeta tenha pretendido encontrar um local seguro na serra para apenas se dedicar a Deus,¹⁵ uma força que o poeta designa como “dura inimiga natureza”¹⁶ lhe faz guerra e por vezes faz que o poeta

¹¹ Motivo muito frequente na obra de Frei Agostinho da Cruz que pode ser resumido pelos versos: “Dos males, que passei no povoado, / Fugi para esta Serra erma e deserta, / Vendo que quem servir seu Deus acerta, / Certo tem tudo o mais ter acertado” (Cruz 1994, 88).

¹² Como exemplificam, entre outros, os versos da Elegia VI: “Agora, que de todo despedido / Nesta Serra d’Arrabida me vejo / De tudo, quanto mal tinha entendido. / Com mais quietação, livre desejo, / Nela quero cavar a sepultura, / Que não junto do Lima, nem do Tejo” (id., 177), e o Soneto XXXVIII “A seu irmão Diogo Bernardes”: “Do Lima, donde vim já despedido, / Cavar cá nesta serra a sepultura” (id., 151).

¹³ Almilão, por exemplo, na Écloga IX, declara que apartado dos outros homens pode desabafar o seu triste peito: “Aqui descobrir posso meus segredos / Para desabafar meu triste peito: / Que não tem peitos de homens os penedos!” (Cruz 1918, 67). E na Elegia XII o poeta expressa que quer estar sozinho no seu sofrimento: “No meu [mal] comigo só me quero achar, / Que só chorar-me quero a mim comigo” (id., 203), versos alusivos à subjetividade lírica petrarquista: “de mim comigo mesmo me envergonho” (Petrarca 2018, 35).

¹⁴ Luis de Sá Fardilha assinala que Frei Agostinho da Cruz faz uso do modelo de contemplação agostiniana em que ao contemplar-se a beleza da natureza, “podemos conhecer o que as criaturas nos revelam do seu criador” (Fardilha 1994, 126). Assim devem ser interpretados, por exemplo, os versos: “Os meus olhos dali dependurados, / Pergunto ao mar, às ondas, aos penedos / Como, quando, por quem foram criados? / Respondem-me sem segredo, mil segredos / Cujas letras primeiras vou cortando / Nos pés de outros mais verdes arvoredos. / Assim com cousas mudas conversando / Com mais quietação delas aprendo, / Que de outras, que ensinar querem falando / Se pelejo, se grito, se contendo / Com armas, com razões, com argumentos, / Elas só com calar ficam vencendo” (Cruz 1994, 161).

¹⁵ Como o poeta arrábido declara na Écloga I, por exemplo, a serra defende-o de uma cruel guerra, e dela, vendo formosas cores do céu, o poeta esquece-se do mundo: “Aqui não temerei a cruel guerra; / Daqui verei no Ceo formosas côres; / Assi me esquecerão cousas da terra” (Cruz 1918, 21).

¹⁶ Em diferentes momentos da sua obra, Frei Agostinho da Cruz evoca uma natureza inimiga que o perturba no seu refúgio dos outros homens. Na Elegia II, o poeta arrábido expressa que mesmo na Serra ou em qualquer lugar aonde vá, a sua dura inimiga natureza lhe faz guerra: “Cuidei que se esquecesse nesta Serra / A dura minha inimiga natureza; / Mas onde quer que vou, lá me faz guerra” (Cruz 1994, 163). Na Elegia XVIII, o poeta arrábido expressa que sua alma, vendo-se perseguida por seus inimigos, está esquecida do Senhor, para em seguida declarar o triunfo dos seus inimigos:

se desvie do caminho ao Divino, sentindo-se por vezes como era antes de sua conversão.¹⁷

E novamente, Frei Agostinho da Cruz recorre a Petrarca e a um vocabulário bélico para descrever as dificuldades que encontra na via de sua devoção. Atentemos, por exemplo, no modo como o poeta descreve a “cruel guerra” que sofre no soneto XLIX. No primeiro quarteto deste soneto, o poeta questiona o Senhor sobre em que arte da terra poderia estar para bem se aproximar do céu.¹⁸ Porque onde quer que vá, em qualquer ribeira, serra, ou vale, um cruel inimigo

“Pois, senhor, porque será tão esquecida / A minha alma de vós, que está chorando / Ver-se de seus imigos perseguida? / Olhai, meu Jesu, que se vão gastando / Meus ossos e se consumem com dor, / E meus imigos estão triunfando” (id., 224). Na Elegia XVI, o poeta capuchinho diz que não sem queixas da companhia de uma dura natureza, prossegue seu caminho: “Assi vou, pouco e pouco, meu caminho, / Não sem queixas da dura natureza, / Em cuja companhia ainda me espinho” (id., 215). Já na Elegia I, o poeta declara que o cruel inimigo que lhe causa tamanho mal é ele mesmo, sendo ele também o que chora consigo mesmo: “Eu mesmo fui a mim o desleal; / Eu mesmo fui a mim cruel imigo; / Eu mesmo fiz a mim tamanho mal. / Eu fui o que me fui pôr a perigo / De tanta ingratidão, tanta crueza; / Eu sou o que só choro a mim comigo” (id., 156). Enquanto no soneto XVII, o poeta declara que nosso inimigo se aproveita do repousado sono que alivia o trabalho e agonia que Deus obrigou à nossa natureza: “Por refugio das gentes ordenastes / O repousado sono, que alivia / O diurno trabalho e agonia, / A que nossa natureza obrigastes. / Pois deste se aproveita o inimigo, / Representando em sonhos e abusões, / Com que a vossa majestade ofendamos” (id., 129). Em determinados passos, como no soneto LXIV, o poeta diz que sua fraca natureza, que não deixa de ladrar um só momento, é uma consequência do pecado original de Adão: “Se sendo, / meu Senhor, por vós formado / Adão, antes de ser o mal nascido, / Pecou, que fará quem foi concebido / Nas entranhas, que já tinham pecado? / [...] Tão fraca ficou minha natureza, / Que levantar não deixa o pensamento / Da terra, a que está atada e presa, / Tão imiga do meu merecimento, / Que se morder não pode na pureza, / Não deixa de ladrar um só momento” (id., 108).

¹⁷ Dificuldades que desviam o poeta da sua via ao Divino, “posto que de Vós tanto me desvio” (id., 167), fazem que em determinados momentos o poeta se sinta pior do que antes era: “E eu de mal em pior também me mudo” (id., 162), e que não confie em si e tenha temor de si próprio: “Mas se agora de mim não me confio, / Se fujo, se me escondo, se me temo, / É porque sinto fraco o peito, e frio” (id., 163). Além disso, Almilão, personagem das *Éclogas* que segundo Daniel Faria também deveria ser considerado como um criptónimo de Agostinho Pimenta (Cf. Faria 1999, 71-82), declara que sua vida, pendurada em gostos falsos que o remordem e espinham, vai qual a sua vida anterior: “Vai-se me consumindo a vida minha / D’um gosto noutra falso pendurada; / Dos quaes hum me remorde, outro m’espinha. / Resolver-me que foi mal empregada, / Determinar emenda que aproveita, / Pois a presente vai qual a passada?” (Cruz 1918, 78).

¹⁸ “Mostrai-me, meu Senhor, em que deserto, / Em que ribeira, vale, monte, ou serra, / Em quanto me deixais andar na terra, / Do ceo me deixareis andar mais perto” (Cruz 1994, 93).

lhe faz cruel guerra, ainda que tente se defender dele.¹⁹ Com efeito, para escrever tais versos Frei Agostinho serve-se do mesmo procedimento e do utilizado por Petrarca no *RVF* 129 (onde declara que logo que encontra repouso para sua alma em montes ou selvas solitárias, encontra um inimigo mortal²⁰), ou no *RVF* 35 (onde Petrarca declara que, tendo fugido dos outros homens,²¹ não importa onde vá, seu inimigo, Amor, de quem fugia, surge discutindo com o poeta, e o poeta com Amor²²). E além disso, assim como Frei Agostinho da Cruz, Petrarca utiliza constantemente a guerra como metáfora do seu sofrimento amoroso, como exemplifica o primeiro quarteto do *RVF* 107:

Não vejo onde escapar-me doravante:
tão longa é a guerra em que uns olhos me trazem,
que eu temo, ah, tormentos que me arrasem
o coração que a trégua não garante.

(Petrarca 2018, 73)

Enfim, por mais que Petrarca e Frei Agostinho da Cruz cheguem por vezes a desejar a morte para aliviar seus conflitos,²³ nesta guerra contra seu cruel inimigo

¹⁹ “Que pois, ou coberto ou desencoberto, / Me faz cruel imigo cruel guerra, / De quanto dentro em mim mesmo se encerra / Lugar de defesa tinha mais certo” (Cruz 1994, 93). Queixa também presente na já mencionada Elegia II: “Cuidei que se esquecesse nesta Serra / A dura minha imiga natureza; / Mas onde quer que vou, lá me faz guerra” (id., 163).

²⁰ “Por altos montes, duras selvas provo / algum repouso; e onde se habite, logo / inimigo mortal aos olhos hei” (Petrarca 2018, 208).

²¹ “Só, pensativo, o ermo descampado / vou medindo com passo tardo e lento, / e olhos desvio a evitar atento / vestígio humano no areal marcado” (id., 81).

²² “Porém áspera via ou tão selvagem, / não sei buscar que Amor não venha sempre a / discorrer já comigo e eu com ele” (id., 81).

²³ Frei Agostinho da Cruz expressa no Soneto V, escrito em castelhano, que morrer lhe agradaria porque sofre de um mal que nunca teve mudança alguma: “A mi solo el morir me agradaria, / pues sufro un mal que nunca hizo mudable / ave, flor, fiera, fuente, hierba, arco, o rio” (Cruz 1994, 245), da mesma forma como Petrarca no *RVF* 8 nomeia a morte como único conforto da vida que temos: “Mas do mísero estado em que nos vemos / trazidos da outra vida calma e cheia, / um só conforto, e é da morte, temos” (Petrarca 2018, 42).

— ou como exprime Maria Eugénia Ferreira, nesta “luta do Homem e do Poeta em face do Bem e do Mal” (Ferreira 1957, 66) —, eles possuem a mesma esperança: o amparo de Deus. Assim, Petrarca no *RVF* 62, por exemplo, roga a Deus que, com Sua iluminação, possa buscar outra vida e ações mais sagradas, de forma que seu duro adversário tenha lançado suas redes em vão,²⁴ e no final pede misericórdia evocando imagem do padecimento de Cristo na cruz.²⁵ Da mesma forma, Frei Agostinho da Cruz finaliza muito frequentemente suas *Éclogas* e *Elegias* em um arrebatamento de amor Divino, evocando imagens da dor e paixão de Cristo e encontrando Nele proteção contra os seus males.²⁶

Assim, encontramos constantemente traços da lírica amorosa de Petrarca nos versos em que o poeta arrábido expressa as dores e dificuldades que sente na serra, já em um momento *após a sua conversão*. E podemos ser levados a pensar, por conta da presença do poeta italiano nestes versos, que Frei Agostinho da Cruz não tivesse apenas se convertido por conta das setas de Cupido, como discutimos

²⁴ “Faça teu lume [Pai do céu] os meus passos volvidos / à outra vida e a empresas mais sagradas, / e tais que tendo em vão redes lançadas, a meu duro adversário vão fugidos” (Petrarca 2018, 116).

²⁵ “Misere do meu indigno dano; / vãos pensamentos põe em melhor lado; lembra-lhes como hoje foste à cruz” (ibid.).

²⁶ Motivo frequente na poesia de Frei Agostinho da Cruz que pode ser resumido pelos seguintes versos presentes no final da *Elegia XVIII* Ao divino amor: “Assi a vós será minha oração, / A vós, a vós, ó Deus de minha vida, / Meu Redentor, e minha salvação. / Pois, Senhor, porque será tão esquecida / A minha alma de vós, que está chorando / Ver-se de seus imigos perseguida? / Olhai, meu Jesu, que se vão gastando / Meus ossos e se consumem com dor, / E meus imigos estão triunfando. / Dizendo: - onde está o teu Senhor, / E o teu Deus por que suspiras, / A quem amas com tão firme amor? / Ó alma, porque me dás tu tormento, / Espera e terá o teu mal cura, / Espera e verás teu contentamento. / Espera e verás sua fermosura, / Verás sua eterna majestade, / Verás a sua divindade pura, / E assim fartarás a tua vontade” (Cruz 1994, 223-224); ou pelos seguintes versos no final da *Écloga IV*: “[Limabeu]: Choro, suspiro, e grito: Meu Senhor, / Que morre por amor de quem o mata! / Ah! gente dura, ingrata, gente cega. / Que prende, acusa, e préga n’um madeiro / Hum tão manso Cordeiro, antre ladrões! / Ah! crueis corações! crueza minha! / Adonde triste tinha o pensamento / Qual outro sentimento, quaes aggravos / Se não Coroa, e Cravos, Lança, e Cruz, / Vossa morte, e paixão, doce JESUS. / [Míncio]: Quantas mercês recebes do Senhor! / [Limabeu]: Ainda muitas mais do que imaginas. [...] [Míncio]: Caminhos são do Ceo na terra abertos, / Por onde mais seguro hum pastor anda, / Sem se mover daqui destes desertos” (Cruz 1918, 39-40).

anteriormente, mas que também pudesse ter sofrido, após sua conversão, uma dura e cruel guerra por conta de ataques do amor, que dividiriam o poeta entre a sua devoção exclusiva a Deus e entre os seus desejos mundanos. De forma que a “dura imiga natureza” (Cruz 1994, 163), da qual Frei Agostinho da Cruz se queixa constantemente, se pudesse tratar de Amor.

Porém, apenas podemos sustentar esta leitura em um nível textual, isto é, se ignorarmos as lacunas biográficas da vida de Agostinho Pimenta e o contexto em que a poesia ao divino de Frei Agostinho da Cruz se inseriu. Com efeito, “la poésie de dévotion, dans le grand mouvement de reconquête des âmes de la fin du XVI^e siècle au début du XVII^e siècle, réutilise abondamment le pétrarquisme”, mas sempre “au service de la foi”²⁷ (Rieu 2012, 69). Assim, antes de concluirmos, é necessário discutirmos o uso que Frei Agostinho da Cruz e seus contemporâneos faziam da poesia lírico-amorosa de Petrarca.

O *Canzoniere* de Petrarca fornece para a poesia ao divino, além de um modelo de linguagem, “des topiques de l’amour très caractéristiques” que são “réexploitées au prix de transpositions, de détournements, et de “placages” parfois surprenants”²⁸ (ibid.). E assim como seus contemporâneos, Frei Agostinho da Cruz apropria-se da lírica profana de Petrarca para convertê-la a um plano religioso. Na sua poesia, a seta de Cupido torna-se um instrumento para o amor Celestial.²⁹ A ferida de amor (*vulnus amoris*) não causa senão um amor Divino.³⁰

²⁷ Tradução editorial: “a poesia devocional, no grande movimento de reconquista das almas do final do século XVI ao início do século XVII, reutiliza abundantemente o petrarquismo”, mas sempre “ao serviço da fé”.

²⁸ Tradução editorial: “tópicos do amor muito característicos” que são “reexplorados à custa de transposições, desvios e ‘adaptações’ por vezes surpreendentes”.

²⁹ “Oh como se converte, rende e muda / Aquela alma ditosa, que trespassa / De amor celestial a seta aguda!” (Cruz 1994, 179).

³⁰ “Disseram-me que estava cá metido [um tão verdadeiro amigo d’alma minha (Limabeu)] / Junto do mar Oceano numa serra, / Dum novo, não sei qual, amor ferido” (Cruz 1918, 24).

O fogo de amor (*ignis amoris*) agora faz com que a alma do poeta não arda senão de amores por Deus.³¹ Ao contrário dos códigos petrarquistas em que o amante deseja transformar-se em sua amada, em sua poesia o poeta capuchinho expressa o desejo de se transformar em Deus.³² E, por fim, Frei Agostinho da Cruz também faz uma adaptação (sempre convertendo-os) dos célebres versos em que Camões define o amor segundo os códigos comuns da sua época.³³

Também não podemos nos esquecer que o *Canzoniere* narra a história da conversão religiosa de Petrarca, que inicia o seu livro expressando o seu arrependimento do seu primeiro erro de juventude, e finaliza-o com uma oração para a Virgem. Assim, “Le poète italien présente lui-même son expérience comme exemplum édifiant de l’amour humain qui s’est égaré en vouant à une créature mortelle l’amour absolu dû à Dieu seul”³⁴ (Rieu 2012, 71). De forma que os poemas de Petrarca poderiam ser lidos em função de um “profit spirituel”, fornecendo testemunhos pessoais das dores que são causadas pelo amor mundano e incitando os próprios leitores a também se converterem (ibid.).

Com efeito, a poesia ao divino revestia-se de um carácter ético e estético, ou seja, “tinha não somente uma intenção moral – de orientação de conduta –, mas também uma finalidade estético-literária” (Maerki 2016, 246). E assim, seguindo

³¹ “Onde minha alma em puro fogo acesa, / Não sinta, nem consinta, outro desejo / Se não ficar do amor divino presa” (Cruz 1994, 210).

³² “Como é próprio de amante desejar-se / Na cousa amada todo transformado, / E vós [S. Francisco] com tanto amor o desejastes, / Deos, de vosso ardor santo namorado, / Quis também nesse hábito encerrar-se, / e vós no próprio Deos vos transformastes” (id., 143).

³³ “Amor, que tudo quer, nada consente / Amor, que se não vê, sendo luz clara, / Amor, que do ceo vem, e no ceo para, / Amor, que quem o sente, não se sente” (Cruz 1994, 146). “Amor é fogo que arde sem se ver; / É ferida que dói e não se sente; / É um contentamento descontente; / É dor que desatina sem doer” (Camões [1572] 1990, 201).

³⁴ Tradução editorial: “O poeta italiano apresenta ele mesmo a sua experiência como um exemplo edificante do amor humano que se perdeu ao dedicar a uma criatura mortal o amor absoluto devido apenas a Deus”.

as tendências da sua época e “apostado [...] em dizer a falsidade do mundo e as verdades do amor” (Faria 1999, 105), Frei Agostinho da Cruz usa a linguagem petrarquista para contar, sobretudo em suas éclogas, casos de decepções e desenganos do mundo com o objetivo de promover no seu leitor um desgosto por tudo o que é secular, e um desejo de se aproximar cada vez mais do Divino, carácter didático de sua poesia que é exemplificado pelos dois tercetos do Soneto

II:

Que vai que sejam bem ou mal aceitos [estes versos]
Pois não os escrevi para louvores
Humanos, pelo menos perigosos

Senão para plantar em ternos peitos
Desejos de colher divinas flores
À força de suspiros saudosos.

(Cruz 1994, 46)

Em conclusão, um leitor de Frei Agostinho da Cruz pode ser levado a pensar que o poeta se tenha convertido por conta de uma desventura amorosa durante sua juventude. As éclogas em que o poeta conta desencontros amorosos do seu criptónimo e a abundante presença de Petrarca em sua poesia tentam-nos a ler a poesia religiosa do poeta capuchinho a partir de um prisma profano. Porém, uma leitura desta natureza apenas poderia ser sustentada se ignorássemos não só o contexto da poesia ao divino — que abundantemente utilizava a linguagem petrarquista, mas sempre para convertê-la —, como também que os versos de um poeta não são um espelho de sua vida.

Referências

- Anastácio, Vanda. 1999. "Amenos desertos (em torno das Éclogas de Frei Agostinho da Cruz)". *Lusitania Sacra* (11): 87-110. <https://doi.org/10.34632/lusitaniasacra.1999.7503>.
- Arantes, Hemetério. 1909. *Frei Agostinho da Cruz - Notas á margem d'uma Historia dos Quinhentistas*. Lisboa: Livraria Editora Guimarães & C^a.
- Camões, Luís Vaz de. (1572) 1990. *Os Lusíadas*. Tomo II. Alfragide: Ediclube.
- Cruz, Frei Agostinho da. 1918. *Obras de Fr. Agostinho da Cruz*. Coimbra: França Amado - Editor.
- Cruz, Frei Agostinho da. 1994. *Sonetos e Elegias*. Lisboa: Hiena Editora.
- Fardilha, Luis. 1994. "Natureza e retórica em Fr. Agostinho da Cruz". *Via Spiritus* (1): 111-32. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/vsp/article/view/7000esa>.
- Faria, Daniel. 1999. *A vida e conversão de Frei Agostinho: entre a aprendizagem e o ensino da Cruz*. Lisboa e Braga: Faculdade de Teologia, Universidade Católica Portuguesa.
- Ferreira, Maria. 1957. "O sentimento religioso em Frei Agostinho da Cruz". Dissertação de Licenciatura, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Maerki, Thiago. 2016. "A poesia mística e a mística poética: notas sobre a poesia sacra de frei Agostinho da Cruz (1540-1619)". *Grande Sinal* (3): 243-59.
- Pascoaes, Teixeira de. 1987. *Os Poetas Lusíadas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Petrarca, Francesco. (1470) 2018. *Rimas*, traduzido por Vasco Graça Moura. Lisboa: Quetzal Editores.

Remédios, Mendes dos. 1918. "Prefácio". In *Obras de Fr. Agostinho da Cruz*, 55. Coimbra: França Amado – Editor.

Rieu, Josiane. 2012. "Le langage pétrarquiste de la poésie spirituelle: quelques recueils catholiques". *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis* 7 (2): 69-84. <https://doi.org/10.4467/20843933ST.12.006.0958>.

Silva, Vítor Manuel de Aguiar. 1971. "Apêndice I". In *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, 505-31. Coimbra: Centro de Estudos Românticos.

Vasconcellos, Carolina. 1924. *A questão da Naturalidade de Diogo Bernardes e Fr. Agostinho da Cruz*. Ponte de Lima: Tipografia Guimarães.

Morte e Memória

A figura de Ulisses na poesia de Nuno Júdice

Maria Borges

Licenciatura em Línguas, Literaturas e Culturas (FLUL)

Mónica Ganhão (Orientadora)

Doutoramento em Estudos Portugueses e Românicos (FLUL)

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.01.0005

RESUMO: Na sua poesia, Nuno Júdice revisita e reescreve o mito de Ulisses, abordando a temática da morte e a sua relação com a memória. Na leitura dos poemas “‘Ulisses’, uma página”, “Ulisses” e “Ladainha de Ulisses”, encontramos, nos dois primeiros, um naufrago que, quando confrontado com a sua mortalidade, se agarra à memória para sobreviver e, no último, um herói que, ao matar os pretendentes, recupera o seu nome, e, por conseguinte, a sua identidade. Deste modo, a figura de Ulisses surge profundamente associada às memórias que constroem a sua identidade, utilizando a recordação de quem foi para escapar à morte. Surge, ainda, ligada ao poder da palavra para perpetuar a memória, evitando tanto a morte física quanto o esquecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Esquecimento; Identidade; Mitologia Clássica; Mortalidade; Poesia Contemporânea Portuguesa.



ABSTRACT: In his poetry, Nuno Júdice revisits and rewrites the myth of Ulysses, addressing the theme of death and its relationship with memory. When reading the poems “Ulysses’, uma página”, “Ulysses” and “Ladainha de Ulysses”, we find, in the first two, a castaway who, when faced with his mortality, clings to his memory to survive and, in the last, a hero who, by killing the suitors, recovers his name, and, therefore, his identity. In this way, the figure of Ulysses appears deeply associated with the memories that build his identity, using the memory of who he was to escape death. It also appears linked to the power of words to perpetuate memory, avoiding both physical death and oblivion.

KEYWORDS: Classical Mythology; Contemporary Portuguese Poetry; Forgetfulness; Identity; Mortality.



Introdução

Nuno Júdice, falecido este ano, deixou uma obra extensa em vários géneros literários, da ficção ao ensaio, passando pelo teatro e pela crítica, mas, principalmente, pela poesia, tornando-se um dos poetas mais marcantes da Nova Poesia Portuguesa. Os seus poemas destacam-se pelo forte teor metafórico e pelos versos de sintaxe fragmentada, carregados de ironia, melancolia e intertextualidade. Na verdade, como afirma José Cândido de Oliveira Martins:

[U]ma das tendências mais salientes da poética de Nuno Júdice é justamente a de dialogar com a memória literária e de recuperar a simbólica do mito, para assim explorar novas ressonâncias sobre a psicologia e subjetividade humanas; e, ao mesmo tempo, para meditar sobre diversos aspetos atinentes à própria linguagem poética. (Martins 2017, 359)

A herança clássica, nomeadamente, a mitologia e a figura de Ulisses, é uma das temáticas revisitadas e reescritas por Júdice na sua poesia.

Ulisses, versão latina do nome Odisseu, é uma das figuras mais conhecidas da literatura e cultura ocidental. Foi guerreiro “divino” da *Ilíada* e herói “de mil ardis” da *Odisseia*, na qual, após a guerra de Troia, protagonizou uma viagem atribulada de regresso à sua ilha, onde deixou Penélope, sua mulher. Por isso, a figura do náufrago errante do “marinheiro é por certo a natureza mais funda de Ulisses” (Viana 2022, 191).

Desde a Antiguidade que este mito foi reescrito e parodiado, de Sófocles¹ a Ovídio.² Assim, diferentes Ulisses foram sendo construídos, tradição que foi continuada por autores mais tardios, lembre-se, por exemplo: o Ulisses da viagem

¹ Sófocles (c.497–c.405 a.C.), autor das tragédias *Édipo Rei*, *Antígona*, *Electra*, entre outras.

² Da vasta obra de Ovídio (43 a.C.–c.18 d.C.) destacam-se *Metamorfoses*, *Arte de Amar* e *Heroides*.

insensata no *Inferno*, de Dante;³ o Ulisses aconselhado a experienciar a viagem, sem se preocupar demasiado com o destino, de Cavafy;⁴ o Ulisses modernista de Joyce,⁵ entre muitos outros.

A figura de Ulisses surge pela primeira vez na literatura portuguesa no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende.⁶ Dos autores que lhe fazem alusões destacamos Camões,⁷ que lhe chama “o facundo Ulisses,” utilizando o adjetivo Ovidiano, n’*Os Lusíadas*, e estabelece um paralelo entre este e o “facundo capitão,” Vasco da Gama (Viana 2022, 138); e Almeida Garrett,⁸ cuja personagem do Romeiro, em *Frei Luís de Sousa*, surge como uma referência subtil ao herói grego.

Na poesia de Júdice, Ulisses aparece sobretudo associado à figura da morte. Como afirma Teresa Almeida,

O fascínio [de Júdice] pela morte desenhava-se de poema em poema, criando uma linha temática que se iria manter em toda a obra, embora cada vez mais depurada. (Almeida 2000, 35)

Esta obsessão do autor nem sempre está associada à tristeza, encontrando-se profundamente relacionada com as palavras e a origem da linguagem (Souto

³ Dante Alighieri (c.1265–1321) é o autor da famosa *Divina Comédia*, composta por três livros: *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*.

⁴ Constantine P. Cavafy (1863–1933) autor de mais de uma centena de poemas, sendo os mais notórios “À espera dos bárbaros” e “Ítaca”.

⁵ James Joyce (1882–1941), um dos mais importantes escritores do movimento modernista, é conhecido, sobretudo, pelas obras *Dublinenses*, *Retrato do Artista Quando Jovem* e *Ulisses*.

⁶ Garcia de Resende (1470–1536) foi, nomeadamente, cronista e poeta, tendo sido o responsável pela organização do Cancioneiro Geral, publicado em 1516, no qual se encontra reunida a poesia palaciana portuguesa (em português e castelhano) composta nos séculos XV e XVI.

⁷ Luís Vaz de Camões (c. 1524–1570), imortalizado pela sua epopeia *Os Lusíadas*.

⁸ João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (1799–1854), autor de uma vasta obra, destacando-se *Viagens na minha Terra* e *Frei Luís de Sousa*.

2012, 73).

O presente artigo visa analisar a reescrita do mito de Ulisses na poesia de Nuno Júdice, com foco na temática da morte e na sua relação com a memória. Nos três poemas do autor que nomeiam explicitamente o herói, procurar-se-á explorar qual a relação de Ulisses com a sua mortalidade e de que forma esta relação é influenciada pela memória da sua identidade enquanto soberano de Ítaca e marido de Penélope.

Serão analisados três poemas: "'Ulisses,' uma página," incluído em *Um Canto na Espessura do Tempo* (1992), "Ulisses," em *O Breve Sentimento Eterno* (2008), e "Ladainha de Ulisses," em *A Matéria do Poema* (2008).

A análise dos poemas não será apresentada segundo a ordem cronológica de publicação das obras em que se encontram, mas sim o desenvolvimento temático do mito de Ulisses: o primeiro poema sugere um Ulisses náufrago que procura manter-se vivo, agarrando-se à memória; o segundo apresenta Ulisses no submundo, sendo confrontado com a sua mortalidade, procurando fugir desta ao recordar quem foi; e, no terceiro, Ulisses recuperando, finalmente, a sua identidade.

"'Ulisses,' uma página" (Um Canto na Espessura do Tempo, 1992)

O título "'Ulisses,' uma página," parece propor alguma ambiguidade na interpretação do conteúdo do poema. Por um lado, o facto de a palavra "Ulisses" surgir entre aspas dentro do próprio título sugere que o verdadeiro título do poema é "Ulisses," sendo a expressão "uma página" um acrescento descritivo; por outro, Ulisses parece ser a figura com a qual o 'autor do poema fictício' é identificado, estabelecendo-se um paralelo entre o processo de escrita e a viagem de Odisseu (o poema descreve-o como um "navegador do sublime").

Com o 'autor fictício,' coexiste o sujeito poético que relata o processo de escrita, não sendo identificado. Note-se que nenhuma das duas figuras corresponde a Nuno Júdice, de facto autor do poema em análise.

De forma semelhante ao que acontece na *Odisseia*, que tem início depois da guerra contra Troia, quando Ulisses pensava que iria iniciar uma época pacífica com o regresso ao lar e se vê, em vez disso, confrontado com inúmeras provações, o poema tem início com o 'autor' a voltar ao princípio do seu texto, depois de já ter completado o ato de escrita para se confrontar novamente com o processo de criação: pensando que aquelas "seriam as últimas palavras, voltou / ao princípio do poema" (vv. 2-3).

Um dos pontos focais deste poema parece ser conduzir o leitor através dos passos do processo de criação do poema, sendo que, segundo Chimena Barros da Gama, Júdice nos

apresenta o poeta como «personagem da linguagem» — «a poesia é teatro» — e imprime em suas páginas o «retrato em movimento» do poema, de seu ato criativo, da própria poesia. (Gama 2009, 15)

Como afirma Teresa Almeida, a escrita é, assim, "concebida como uma repetição de um ritual antigo, tentativa de acesso a uma totalidade primordial" (Almeida 2000, 43).

Uma outra questão relevante neste poema é a referência aos aspetos formais da linguagem que prendem este 'autor' que se diz estar "amarrado" a essas "regras antigas," que o libertam do "pensamento, da abstração, da própria ideia" e da "dúvida". A prisão da forma era algo que desconhecia quando era ainda inexperiente e "se apercebeu de/ que a linguagem poderia exprimir a sua pertur-/bação" (vv. 11-13), não imaginando que não conseguisse "fugir à contingência da forma" no ato de criação poética. Os aspetos formais da poesia surgem, assim,

retratados como uma espécie de prisão da criatividade, como amarras que impedem a expressão das ideias genuínas ou 'líricas'.

Um outro aspecto relevante é a multiplicidade de vozes ou entidades emissoras que se encontram inscritas no poema. Para além do sujeito poético e do 'autor do poema fictício' (intratextual e não identificável com Júdice, como supramencionado), faz-se ainda referência a uma outra voz, complicando-se mais as camadas autorais presentes no poema — "essa voz não era a sua". A voz ouvida pelo 'autor' surge associada a várias imagens, nomeadamente à humidade, ideia recorrente na poesia de Júdice, podendo ser um símbolo de apodrecimento (Nava 1991, 221). Esta 'voz' parece aqui representar a musa, no sentido clássico do termo, ou a inspiração divina que comunica ao poeta os versos e as imagens — a "totalidade". Porém, perante o desconforto causado por essa voz e a impossibilidade de a encarnar, o 'autor' parece procurar regressar à forma dizendo "Acreditai no ritmo," expressão que surge logo após uma das poucas rimas do poema — "nada" e "madrugada".

No final do poema, esta voz é identificada com a morte e com a mulher. A associação entre estas e a escrita sugere o conflito vivido pelo 'autor', preso entre a necessidade de se sujeitar à forma e o desejo de se libertar dela para poder exprimir-se livremente. Assim, a figura erotizada da mulher nua seduz o 'autor', que recorda a amada — a posse do corpo feminino é um constituinte fundamental do mito de Ulisses, narrado na *Odisseia*, e da sua própria identidade. Se por um lado, o desejo e o ato sexual potencialmente criador apontam para a criatividade, por outro, a esterilidade e a morte surgem nas imagens da mulher nua entre as estátuas (o que sugere frieza e imobilidade). Porém, ao amarrar-se ao mastro, como o herói fizera para resistir às sereias, o 'autor do poema fictício' consegue também salvar-se recorrendo à forma, que surge, assim, como um recurso útil à sobrevivência desse 'autor' e da poesia.

“Ulisses” (O Breve Sentimento do Eterno, 2008)

O poema “Ulisses” apresenta uma estrutura pouco frequente na obra de Nuno Júdice. Apesar da sintaxe fragmentada e da rima e métrica irregulares típicas da sua poesia (Simone 2015, 81), o poema é um soneto, não seguindo a habitual irregularidade estrófica.

O primeiro verso inicia com a conjunção “E,” o que leva a que o poema se apresente como uma continuação de algo — neste caso, a continuação da viagem de Ulisses. Este é um náufrago em mais um lugar estrangeiro: seguindo a narrativa da *Odisseia*, antes de chegar ao Hades, Ulisses já teria estado em muitos locais, nomeadamente, em Ísmaro (terra dos Cícones), na terra dos Lotófagos, na terra dos Ciclopes, na ilha de Eólia e na ilha de Ogígia (habitada por Calipso).

Neste poema, a paisagem descrita não tem qualquer vestígio de vida: “os ramos [estão] secos,” não é possível avistar “o barco do regresso,” “só os mortos me acompanham”. Ulisses é, assim, confrontado com a sua mortalidade, não desejando permanecer naquela margem, querendo regressar ao lugar de onde veio e onde a sua identidade é reconhecida. Como afirma Maria Mafalda Viana, “[...] se há coisa que define a nossa humanidade, é justamente a nossa memória, sem o que nos falta identidade” (Viana 2022, 152).

Aqui, Ulisses tem apenas a companhia dos mortos, cujas lágrimas o incomodam. Na verdade, o choro é descrito numa aliteração, sugestiva de um correr do tempo sem fim, de uma continuidade interminável, tal como a do rio — que, na poesia de Júdice, simboliza, não raras vezes, a morte (Nava 1991, 221). Curiosamente, sendo Ulisses quem espera o regresso, o verbo ‘esperar’ surge associado aos mortos que buscam o seu consolo. Apesar de não querer ter nada em comum com eles, Ulisses também se sente angustiado. Por isso, não quer parar para consolá-los, sentando-se “na pedra do rio,” afastando-se deles,

recusando identificar-se com quem já não vive.

Se o foco das primeiras duas estrofes do poema está no rio e nas suas margens, ou seja, no lugar palpável em que o sujeito poético se encontra, os dois tercetos desviam a atenção para o desejo de escapar àquele lugar, presente na menção ao horizonte, que cria “como que uma perspectiva, um elemento de ordem espacial que nos orienta o pensamento para a errância a que todos aqui parecem estar sujeitos.” (Nava 1991, 222). Ulisses olha-o em busca do “barco de regresso,” desejando fugir a este lugar de errância, mas “o horizonte continua vazio,” manifestando a impossibilidade de o fazer. Nele, apenas é possível avistar uma “nuvem longínqua”.

A nuvem surge, assim, como um “aceno branco,” que, por um lado, aponta para o esfumar da memória, mas, por outro, o “chama” para o mar onde poderá reaver a sua identidade (Viana 2022, 181), ou seja, para longe da morte. No entanto, por não ser possível “embarcar numa nuvem,” o poema termina com o regresso de Ulisses à sua vida (e viagem) pendente, aspeto realçado pela conjunção “E” no princípio da última estrofe, que, se na primeira estrofe representava a continuidade da viagem, aqui, aponta para a continuidade interminável da espera por um regresso aparentemente impossível.

“Ladainha de Ulisses” (A Matéria do Poema, 2008)

Frequentemente, Nuno Júdice dialoga com a poesia tradicional portuguesa, parodiando-a e subvertendo-a (Almeida 2000, 42), nomeadamente em “Ladainha de Ulisses”:

Este poema replica a estrutura da ladainha ou lengalenga, recordando uma composição popular semelhante “na qual dez personagens em resultado de muitas desgraças e acidentes que lhes acontecem, vão desaparecendo até

restar apenas uma” (Nogueira 2022, 526). Neste poema, Júdice retrata o episódio no qual Ulisses, ao chegar ao palácio de regresso a Ítaca, mata os pretendentes que consomem os seus bens e procuram ocupar o seu lugar enquanto marido de Penélope e soberano.

Constituído por uma única estrofe, o poema estrutura-se em pares de versos que se repetem, alterando-se apenas o número de pretendentes, que vai gradualmente aumentando, até ao antepenúltimo verso. O número de pretendentes tem sempre como segundo algarismo o número nove, que, nos poemas homéricos, anuncia o fim de um ciclo e o começo de um novo, estando associado à ideia de nascimento e de morte (Chevalier 1994, 477).

Porém, nos últimos dois versos, a estrutura que se vinha repetindo é interrompida. No primeiro desses dois versos, o ‘Eu’ ainda não identificado, que até aqui é apenas mais um número, individualiza-se através de uma ação violenta (“matei”) que elimina os outros pretendentes, representantes de uma massa incógnita que luta pela conquista de Penélope. Através dessa ação, o ‘Eu’ (Ulisses) conquista o direito a ser nomeado. Ao matar “os cem pretendentes,” Ulisses não só mata quem pretende roubar-lhe um elemento essencial da sua identidade — Penélope, cuja memória surge, na *Odisseia* aquando da despedida de Ulisses e Calipso, motivo fundamental para o seu desejo de regresso —, como aniquila também a sua própria identidade enquanto “o centésimo pretendente”, identificável com a sua vida de náufrago, que o havia tornado numa figura anónima. Visto que o nome comporta a memória de quem se é, ao recuperá-lo, Ulisses, através da morte dos pretendentes, resgata a sua identidade reconhecível do esquecimento, transformando-se, novamente, no soberano de Ítaca e marido de Penélope.

Conclusão

Perante a análise dos três poemas selecionados, podemos concluir que, na poesia de Nuno Júdice, a figura de Ulisses surge intrinsecamente associada à morte e à memória, procurando escapar da primeira e, através da segunda, resgatar a sua identidade. Nos dois primeiros poemas, quando o náufrago é confrontado com a sua mortalidade, procura escapar dela e é a memória de quem foi, de Penélope e da forma da poesia que lhe permite restabelecer a sua identidade e evadir-se à morte. Já no poema "Ladainha de Ulisses," recordado da sua identidade épica enquanto esposo de Penélope e soberano de Ítaca, a morte dos pretendentes surge como um recurso para resgatar essa identidade, a memória de quem foi. Ulisses parece, ainda, estar associado ao poder da poesia e da palavra para perpetuar a memória, evitando, não só a morte, mas também o esquecimento.

Referências

Almeida, Teresa. 2000. "Apresentação." Em *Nuno Júdice - Poesia Reunida, 1697-2000*, 33-44. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Chevalier, Jean, et. Gheerbrant, Alain. 1982. "Nove." Em *Dicionário dos Símbolos - Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, 475-477. Lisboa: Editorial Teorema.

Gama, Chimena de Barros. 2014. "O Movimento Criativo em A Noção de Poema, de Nuno Júdice." *Texto Poético* 5 (7). <https://doi.org/10.25094/rtp.2009n7a146>.

Júdice, Nuno. 2000. "'Ulisses', uma Página." Em *Nuno Júdice - Poesia Reunida, 1967-2000*, 436-437. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

—. 2008. "Ladainha de Ulisses." Em *A Matéria do Poema*, 46. Lisboa: Dom Quixote.

—. 2008. "Ulisses." Em *O Breve Sentimento do Eterno*, 45. Lisboa: Edições Nelson de Matos.

Martins, José Cândido de Oliveira. 2017. "Metamorfoses de Narciso na poética de Nuno Júdice." Em *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura - Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa* vol. III, coordenação de Cristina Pimentel e Paula Morão, 355-366. Lisboa: Campo da Comunicação.

Nava, Luís Miguel. 1991. "Nuno Júdice - Uma Poética da Água." *Colóquio/ Letras* 121-122: 220-224. <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=121&p=220&o=p>.

- Nogueira, Adriana Freire. 2022. "Ecos da Antiguidade na Poesia Portuguesa Contemporânea: Ulisses Plurais – memórias míticas." Em *Miscelânea de Estudos em Honra de Maria de Fátima Silva* vol. II, coordenação de Frederico Lourenço e Susana Marques, 515-536. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-2400-6>.
- Simone, Bruna Fernanda de. 2015. "As Configurações do Amor na Lírica de Nuno Júdice." Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista.
- Souto, Egídia. 2012. "A força tanática na poesia de Nuno Júdice." *Revista do Centro de Estudos Portugueses* 32 (42): 73-85. <http://dx.doi.org/10.17851/2359-0076.32.48.73-85>.
- Viana, Maria Mafalda. 2022. "Ulisses. Um herói familiar." Em *Figuras do Mito*, 135-167. Lisboa: Tinta-da-china.
- . 2022. "Ulisses. Partindo de Homero..." Em *Figuras do Mito*, 169-201. Lisboa: Tinta-da-china.

“And Death Shall Be No More”

A significação da morte em *As Intermittências da Morte*, de José Saramago em justaposição ao soneto “Death, Be Not Proud”, de John Donne

Ricardo Bernardo

Mestrado em Literatura Portuguesa (FLUL)

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.01.0006

RESUMO: No artigo “And Death Shall Be No More” procuro, primeiramente, caracterizar o estilo de escrita de José Saramago no romance *As Intermittências da Morte* (2014), para, em segundo lugar, salientar como é que o autor recorre, nesse estilo de escrita, à técnica do fluxo de consciência para manter uma conversa entre narrador e leitor e para dar uma significação, primeiro simbólica e depois humanizada, à morte. Seguidamente, procuro demonstrar como essa significação vai evoluindo ao longo da narrativa, numa primeira parte caracterizando a sociedade no coletivo e dividindo-a por grupos, e numa segunda parte focando-se na figura da morte e num músico que, indicado para morrer, resiste inexplicavelmente ao desaparecimento que lhe é predestinado. Por último, procuro aproximar *As Intermittências da Morte* (2014) ao soneto “Death, Be Not Proud” (2024), de John Donne, discutindo as semelhanças e as diferenças entre o romance e o soneto quanto à forma como o tema da morte é tratado.

PALAVRAS-CHAVE: Coletivo; Individual; John Donne; José Saramago; Morte; Sociedade.



ABSTRACT: In the following article, “And Death Shall Be no More”, I first aim to describe José Saramago’s writing style in the novel *Death with Interruptions* (2014) to then emphasize how the author employs, through his writing style, the stream of consciousness technique in order to maintain a conversation between the narrator and the reader, and to convey a symbolic, followed by a humanizing, portrayal of death. Next, I will demonstrate how this signification evolves throughout the narrative: first, by examining the collective characterization of society and its division into groups, and then by focusing on the portrayal of Death and a musician who, summoned to die, inexplicably resists his fated end. Finally, I will compare *Death with Interruptions* (2014) and John Donne’s sonnet “Death, Be Not Proud” (2024), exploring how each work addresses the theme of death and highlighting their similarities and differences.

KEYWORDS: Colective; Death; Individual; John Donne; José Saramago; Society.



O eco da morte, sentido por trejeitos e caracterizações, é encontrado e cadenciado ao longo de letras. Nessa cadência, letras tornam-se palavras, palavras tornam-se frases, frases são divididas por vírgulas, frases divididas por vírgulas tornam-se em frases longas, frases longas tornam-se em parágrafos longos, parágrafos longos tornam-se num diálogo entre o autor e o leitor.

Tal como na maioria das obras de José Saramago, em vez de utilizar o travessão para encetar o diálogo, o escritor recorre à vírgula: é a vírgula, seguida de letra grande, que serve de pontuação gramatical para encetar os diálogos. Assim, textualmente, o livro *As Intermittências da Morte* (2014) não tem marcas de discurso direto. O estilo de Saramago torna *As Intermittências da Morte* (2014) num texto denso, de maneira que essa densidão textual, para além de implicar páginas de longos parágrafos, absorve o discurso direto, e dota a leitura de uma fluidez aproximada ao fluxo de consciência.

Na sua escrita, Saramago, em vez de separar o texto, mistura-o; mistura diálogos dentro de diálogos, imiscui conversas de personagens dentro da leitura onde a conversa principal é entre o autor e o leitor. A densidão, em *As Intermittências da Morte* (2014), forma o texto num estilo frásico longo e compassado precisamente porque a voz do autor é omnipresente, e precisamente porque é a voz, a escrita do autor, que cria o mundo que lemos, e esse mundo, o mundo de *As Intermittências da Morte* (2014), é criado para discutir ideias através do diálogo entre a escrita do autor e o nosso entendimento desse mundo criado pelo autor, para compreender melhor o nosso mundo fora do livro, mundo esse tanto nosso como do autor. Por essa razão, palavras começadas por letra maiúscula, seguidas de vírgulas, são utilizadas para manter personagens a falar dentro desse diálogo que é o do autor conosco. Contudo, em *As Intermittências da Morte* (2014), nenhum personagem possui um nome começado com letra maiúscula. Nenhum personagem tem nome próprio.

As palavras começadas com letra maiúscula, no contexto de *As Intermittências da Morte* (2014), são pouco relevantes para além dessa função explicada de encetar diálogo. No contexto do livro de Saramago, não existem personagens com vida própria fora do texto e fora do mundo criado pela voz autoral. As personagens são utilizadas como símbolos, alegorias, representações da sociedade, mecanismos, linhagens para melhor formarem e moldarem, construírem e esticarem, realçarem esse mundo, mas não existem propriamente para lá da significação daquilo que o autor nos pretende contar dentro da sua alegoria. Fazem apenas parte da significação do que é contado, como Luzia Tofalini refere no ensaio “Do Sonho ao Pesadelo: As Intermittências da Morte”: “As [...] personagens são destituídas de identidade [...] Elas perdem a sua identidade, a começar por não terem nome [...] No sistema massificador do ser humano [...]” (Tofalini 2010, 4). Por esta razão, essas personagens desaparecem uma vez cumpridos os seus papéis. Desaparecem uma vez cumpridas as suas falas. Essas falas são diálogos secundários para o diálogo principal. O diálogo principal é o da conversa entre o texto e o leitor, é o da discussão de ideias.

Em *As Intermittências da Morte* (2014), Saramago prescinde de contar a história de vidas individuais, trilha antes a lei da vida. Importa-lhe mais o modo como as vidas são vividas, do que o viver individual dessas vidas. De facto, a única vida individual que vai ganhando vida para fora do mundo do texto é a vida da morte. É a morte a única que adquire um protagonismo quiçá capaz de rivalizar com a autoridade do autor, mas não pode fazê-lo porque é também uma criação do autor, é um produto desse mundo criado pelo autor, e não tem independência para lá desse mundo ficcionalizado. A morte não tem independência além do mundo criado pelo autor, precisamente porque não é uma personagem e nem pode ser um ser humano. Neste sentido, a morte não parte de um patamar diferente dos personagens da primeira parte de *As Intermittências da Morte*

(2014), que representam corporações, classes, sindicatos, como os políticos, os religiosos, os jornalistas, os filósofos, representam em si grupos sociais, grupos profissionais, grupos de credos; mas são iguais à morte no sentido em que representam o símbolo de um fenómeno humano, seja esse fenómeno ativo ou passivo, ou seja, que representam ações ou acontecimentos da vida.

A morte representa um acontecimento que, na maioria dos casos, é independente das ações que possamos realizar numa vida linear e próxima do bem. No entanto, se associada ao mal, ao crime ou à guerra, pode ser vista como um ato, e, assim, como um ato imoral, um crime, a não ser que se trate de atos controversos, como a eutanásia cuja legislação ainda é motivo de debate nas sociedades, sendo aceite em alguns países e recusada noutros. Tal como o autor afirma na narrativa: “[...] o costume é morrer, e morrer só se torna alarmante quando as mortes se multiplicam, uma guerra, uma epidemia, por exemplo, isto é, quando saem da rotina, [...]” (Saramago 2014, 17).

A primeira parte do livro é uma história de morte. A segunda parte do livro é uma história da morte. Na primeira parte do livro, a morte dialoga com a sociedade. Na segunda parte do livro, a morte fala consigo mesma, ou seja, entra em monólogo: fala sozinha.

Na primeira parte do livro a morte dialoga com a sociedade, esse diálogo significa a interrupção da morte. A morte é uma lei natural da vida, influencia o modo de viver, significa a passagem do tempo, mas é também o “último reduto” para o sofrimento. A morte desaparecer não significa que a vida encontra uma cura para a morte. Para viver é preciso curar a doença, o sofrimento. De destinada à morte, a sociedade do país de *As Intermittências da Morte* (2014) passa a estar destinada à vida, mas para se estar destinado à vida é preciso curar o sofrimento. Os enfermos, os doentes, os moribundos, continuam a sofrer. Não continuam, por isso, a estar destinados à vida, como os seus concidadãos.

No romance, a sociedade sabe-se incapaz de encontrar um antídoto contra a morte. Os moribundos não morrem. A Segurança Social encontra-se destinada à vida, encontra-se assim condenada a pagar pensões vitalícias, encontra-se condenada a tratar de idosos e de doentes até que essas pessoas continuem a ser idosos e doentes, até continuarem a existir. As indústrias funerárias perdem o monopólio da morte. Ninguém humano morre. Os animais morrem, portanto a lei estabelece como obrigatório o enterro oficial dos animais domésticos. Nos países vizinhos morre-se ainda, os cidadãos atravessam a fronteira, morrem, e esta descoberta, conquanto útil, é embaraçosa. As famílias procuram aliviar os seus entes queridos no sofrimento, mas há uma fronteira entre morrer naturalmente e atravessar uma fronteira para morrer.

Pensando concretamente na morte, morrer não é algo que façamos, no sentido exato do termo. A não ser que se fale de suicídio ou de homicídio, morrer é um ato independente da pessoa, é algo que acontece e é independente da vida. A Maphia¹ surge para fazer a morte acontecer sem os atos culposos da família, surge para tirar o ónus da culpa de suicídios e homicídios da consciência das famílias, e passa a cobrar esse serviço de transportar moribundos e trazer corpos de volta.

É interessante, nesse sentido, observar a transformação da sociedade neste país fictício: um monopólio torna-se num cartel. A sociedade é cartelizada. A lei desaparece porque a Lei da Morte desaparece: ao invés de a morte lhes acontecer naturalmente, as pessoas são obrigadas a procurar a Lei da Morte. A morte passa a ser um ato — um ato que se paga monetariamente, na fronteira

¹ Nota da editora: No romance de Saramago, a Maphia é uma organização criminosa que, mediante pagamento, transporta moribundos para fora de um país onde a morte foi suspensa, permitindo-lhes morrer noutros territórios.

(literal também) entre a vida e a morte.

Mas, como já mencionado, *As Intermittências da Morte* (2014) é tanto uma história *de* morte como uma história *da* morte. A morte é vista como uma entidade em vias de se humanizar e de se distanciar das personagens-tipo que atravessam a obra, conquanto nesse processo de deslocamento e humanização ela não possa ser plenamente uma personagem enquanto não se desvincular do seu cargo, que é garantir o desaparecimento rotineiro dos humanos. Assim, é interessante notar que, no primeiro caso de imortalidade, a morte continua a existir como entidade, embora ainda não como uma Personagem com maiúscula, capaz de se destacar das personagens coletivas. É igualmente revelador que apenas quando uma única pessoa deixa de morrer, a morte, então, começa a ganhar a dimensão de Morte.

A morte é apenas a morte no coletivo enquanto percebe a sua função como coletiva. No entanto, quando se depara com um caso particular em que a sua função perde autoridade — como quando uma pessoa que deveria morrer não morre — a morte perde precisamente a sua simbologia coletiva e impessoal, passando a personalizar-se como uma identidade singular. Isto ocorre porque a morte enfrenta uma transgressão que é incapaz de compreender enquanto permanece uma entidade afastada da vida humana. Sentindo que se deve aproximar, através do disfarce, da vida humana para entender a razão de uma transgressão à sua lei, a morte, ao assumir essa forma humana, torna-se incapaz de voltar ao seu lugar coletivo e ao seu estado inicial.

A morte disfarça-se de uma pessoa para investigar porque é que uma pessoa não morre. Todavia, enquanto investiga, a morte ainda não é uma pessoa. É o disfarce de uma pessoa. É morte ‘vestida’ de pessoa. Não é ainda uma personagem, não é ainda a Morte.

Atentemos, por momentos, ao soneto “Death, Be Not Proud” de John Donne ([1633] 2024). Neste poema, Donne, tal como Saramago, trata a morte “por tu”, ou

seja, procura progressivamente tratá-la por Morte, como se de uma entidade se tratasse. Invoca-a como um ser independente das pessoas morrerem, e aborda-a diretamente: "Morte, não sejas orgulhosa, conquanto alguns te tenham chamado / Poderosa e temerária, pois não o és"²

Donne, em "Death, Be Not Proud" vai abordando a morte em combate. Refere: "Para aqueles que pensas poder deitar abaixo / Não morras, pobre morte, porque nem a mim me podes matar"³ Este "não morras" é o combate do ser humano com a morte.

As "imagens" da morte, o cansaço e o sono, são usadas como símbolos da morte que o ser humano pode reverter, dependendo do seu estado de espírito. Todos nós podemos sentir-nos "débeis e cansados"; também nos podemos sentir "felizes e cansados". Por exemplo, se passamos um dia a fazer um trabalho de que não gostamos, podemos sentir-nos débeis e cansados, mas se passamos um dia a fazer um trabalho de que gostamos, sentir-nos-emos felizes e cansados.

Para Donne, se uma pessoa se sentir feliz e cansada, pode tirar "prazer" da ideia de morte. Pode tirar prazer da ideia de morte por uma razão: porque se esquece que vai morrer. Compreende que existem valores na vida maiores do que a morte: a felicidade, o amor, o sentido de dever cumprido na busca de uma vida estável e feliz, capaz de dissolver o vazio e, assim, capaz de esquecer a morte, daí, materializando-se a ideia de morte esquecida, da qual "muito mais deve fluir"⁴

O autor admite, no entanto, que existe vida para além da morte, porque "a alma é devolvida"⁵ A "arte" da morte é "escrava" do "destino", da "oportunidade",

² "Death, be not proud, though some have called thee / Mighty and dreadful, for thou art not so" (Donne 2024, vv.1-2).

³ "For those whom thou think'st thou dost overthrow / Die not, poor Death, nor yet canst thou kill me" (Donne 2024, vv.2-3).

⁴ "[...] much more must flow" (Donne 2024, v.6).

⁵ "[...] soul's delivery" (Donne 2024, v.8).

dos "reis" e dos "homens desesperados"⁶ Isto significa que, ao longo da nossa vida, tomamos decisões que nos podem convergir no encalço da morte. Por essa razão, essa arte não é da morte, é da pessoa, se entendida como consequência de ações desafortunadas que colocam o ser humano sob a alçada da lei da morte.

Donne refere também formas da "morte matar", como o veneno, a guerra, a doença. Refere também a "papoila" e o "charme"⁷ Papoila e charme são, no entanto, duas coisas diferentes, sendo que a papoila é normalmente associada a substâncias psicotrópicas, enquanto charme significa, decerto, amor e carisma.

Este é, indubitavelmente, um dos pontos reveladores do poema: Donne confunde enganar a morte através da indução de sensações alucinatórias que afastam o ser humano do mundo (como a papoila — a indução a um estado alterado de consciência através da droga, o que é, senão uma forma de sugerir que se pode combater o receio da morte com a busca de sensações que recriam o vazio) com combater a sensação de morte através do bem, da felicidade, do charme e do amor. A papoila, através da droga do ópio, significa apenas morrer devagar; o charme, através do amor, significa viver feliz pelo bem que se pode fazer.

Donne parece também assumir que o charme e a papoila são melhores do que o "ataque da morte",⁸ possivelmente porque o ataque é associado à fatalidade inesperada de uma morte imprevista, mas possivelmente natural.

O poeta refere, de facto, a guerra, o veneno, a doença, mas diz, no fim, talvez por pessimismo face ao comportamento humano, que essas formas de matar (ou de morrer) são melhores do que um "ataque"⁹ Donne parece dizer que a droga, a

⁶ "Thou art slave to fate, chance, kings, and desperate men" (Donne 2024, v.9).

⁷ "[...] poppy or charms [...]" (Donne 2024, v.11).

⁸ "[...] thy stroke [...]" (Donne 2024, v.12).

⁹ Ibid.

guerra, o veneno, podem matar tão bem como a morte, mas essa conclusão, por mais que esteja pontuada por pessimismo, é errada. O poeta confunde formas da morte matar com formas do ser humano matar, porque assume que existe um plano mais feliz do que a vida humana: o céu, o além, a outra vida, a passagem da alma, e que essa ideia de transição para o acordar eterno pode combater a ideia de morte.

Passemos de novo para Saramago e para *As Intermittências da Morte* (2014). Saramago, ao contrário de Donne, assume apenas a vida nesta Terra como ponto máximo da felicidade. Ou seja, somos desta terra, e não iremos para lugar nenhum, e portanto todas as ações que possamos pensar concretizar encontram-se confinadas ao espaço mental e físico do nosso viver, das nossas intenções e dos nossos sentimentos. Por essa razão, Saramago discordará de Donne: não acordamos eternamente. Pelo contrário, a obra Saramaguiana afirma a vida do ser humano na Terra como o ponto mais alto da existência, como vida genuína em si que não deve ser desperdiçada com obsessões de transcendência.

Por não acordarmos eternamente, a morte não pode “deixar de existir”. A morte não pode deixar de existir por uma razão: porque (de acordo com Saramago) nada existe para além desta vida, seja alma ou espírito, e, assim, a morte não existe. Desde que não pensemos na morte, não morremos, e assim a morte é vista, sim, como um estado de espírito evitável, e não como um fim com o qual nos devamos preocupar em comprometer a vida.

A Morte, em *As Intermittências da Morte* (2014), após deixar de ser morte e se tornar Morte enquanto personagem, dá um passo em frente, apaixona-se, e o facto de se apaixonar molda-a numa forma humana, num corpo e numa vida para lá do disfarce primeiramente assumido. Portanto, a morte torna-se Morte, como personagem alegórica, e depois torna-se mulher. No dia seguinte ninguém morre. Isto significa o seguinte: a Morte perde o medo de morrer, porque se torna mortal

e, tornando-se mortal, desaparece a mortalidade de novo, mas desta vez é por um motivo humano, de paixão, que a imortalidade regressa.

A evolução da personalização da morte carrega assim o peso simbólico último: onde o soneto “Death, Be Not Proud” (2024) de John Donne, é um *memento mori*, *As Intermittências da Morte* (2014) é um *memento vivere*. Saramago procura dizer, através da humanização da morte: “esqueçam-se de que irão morrer, e não morrerão”.

Porque existem valores na existência terrena superiores a um plano de existência transcendente. O livro, *As Intermittências da Morte* (2014), afirma, assim, ao invés de “Death, thou shalt die” (Donne 2024, v.14), “Death, thou shalt live”.

Referências

Donne, John. (1633) 2024. "Death, be not proud, though some called thee." Acedido a 6 de julho, 2024. <https://www.poetryfoundation.org/poems/44107/holy-sonnets-death-be-not-proud>.

Saramago, José. 2014. *As Intermittências da Morte*. Lisboa: Porto Editora.

Tofalini, Luzia Aparecida Berloff. 2010. "Do sonho ao pesadelo: *As Intermittências da Morte*." *Línguas & Letras* 11 (21): 205-218. <https://doi.org/10.5935/rl&l.v11i21.4227>.

Porquê *peça*?

Breve reflexão sobre a origem do termo no contexto do teatro e sobre a sua utilização ambígua

Diogo Andrade

Licenciatura em Línguas, Literaturas e Culturas (FLUL)

Vânia Carvalheiro (Orientadora)

Doutoramento em Crítica Textual (FLUL)

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.01.0007

RESUMO: Este ensaio tem como objectivo retratar e esclarecer, em contexto de oralidade e escrita, a utilização do termo *peça* para indicar um espectáculo de teatro. Para o fazer apresenta exemplos da sua utilização, um breve panorama histórico, a sua contextualização etimológica e semântica, e procura reflectir sobre a sua utilização no âmbito do teatro.

PALAVRAS-CHAVE: Apresentação; Espectáculo; Peça; Teatro; Texto.

ABSTRACT: This essay aims to portray and clarify the use of the word *peça* (the equivalent to *play* in English), in both oral and written context, to indicate a theatre performance. This is done by providing examples of its usage, a brief historical overview and its etymological and semantic contextualization. Finally, it tries to reflect on its use within the scope of theatre.

KEYWORDS: *Peça*; Presentation; Text; Theatre; Show.



Introdução¹

Além do desafio proporcionado pelas Jornadas de Investigação Científica, o ensaio aqui apresentado resulta da combinação de três aspectos fundamentais: a tendência pessoal que tenho para indagar sobre o sentido das palavras e a sua aplicação concreta no dia-a-dia; a formação em Línguas, Literaturas e Culturas, que me encontro actualmente a frequentar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) e que me tem enriquecido generosamente em questões sobre Linguística; e, por fim, a minha experiência na área do teatro, enquanto actor, assistente de encenação e, naturalmente, espectador. Tanto através do estudo, como da prática e da observação do meio teatral, têm-me surgido algumas questões que me levam a reflectir de forma mais profunda sobre o tema do teatro. O ensaio aqui apresentado pretende expor as minhas reflexões sobre as mesmas e aprofundá-las.

Através da observação empírica, é possível constatar que, de um modo bastante generalizado, na região de Lisboa e em situações de uso do Português Europeu, os espectáculos de teatro são referidos de diversas formas pelos falantes: *apresentação, encenação, espectáculo, peça, récita, representação, teatro*, entre outros. Tal observação permite concluir que, tanto nos contextos ligados a esta prática artística, como fora deles, não há um termo unanimemente utilizado pelos falantes. Este facto, por si só, não apresenta nenhum problema linguístico ou incorrecção lexical, uma vez que são muitos os exemplos na língua portuguesa do uso de palavras diferentes com o mesmo significado: os sinónimos. No entanto, neste caso em específico, uma vez que a palavra *peça* é provavelmente uma das opções mais comumente usadas e tem, mesmo dentro do campo das artes

¹ Este texto foi escrito ao abrigo do Acordo Ortográfico de 1945.

performativas, outro significado para além do de uma apresentação de teatro — o de um texto de teatro — parece ser mais premente indagar sobre os motivos da sua ambiguidade e tentar clarificá-los.

Não se pretende averiguar acerca da utilização dos restantes termos supra referidos uma vez que, em comparação com o termo analisado, por um lado, nenhum apresenta tanto potencial semântico para gerar equívocos e, por outro, aparentemente nenhum deles é tão usado. A única excepção será o termo *teatro* que, pela sua abrangência e usos diversificados, requereria uma reflexão e investigação bastante mais exaustivas. Também não se pretende propor uma utilização “correcta” de um determinado termo, pois isso seria a defesa de uma abordagem prescritiva da gramática. No entanto, é impossível evitar uma sugestão implícita, uma vez que foi necessário optar por um termo de modo a garantir a clareza deste artigo.

Considerando a sua importância na bibliografia dos estudos de teatro e a sua exaustividade, optou-se por recorrer, como fonte principal, ao *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, na sua 2ª edição, de 2003.

Peça: origem, definição e metonímia

Recorrendo a uma observação atenta é possível ouvir-se indagar sobre a qualidade de uma peça quando, na realidade o objectivo do interlocutor é averiguar a qualidade da sua encenação (da sua *mise en scène*). Igualmente, é também comum ver-se promover nos suportes de divulgação cultural, peças de teatro em vez de espectáculos de teatro, ainda que, em rigor, não se esteja a promover a leitura de um texto mas sim o espectar de uma performance. Disso são exemplo títulos de divulgação cultural como “(...) peças de teatro para ver esta semana” presentes no site da *Revista Timeout (Timeout)* ou “Peças de teatro a que

tens mesmo de assistir em Lisboa” no site do guia *online Lisboa Secreta* (Lisboa Secreta).

Para podermos compreender melhor a utilização do vocábulo *peça*, na gíria do teatro, é necessário conhecermos a sua origem:

No século XVII, *peça* é uma obra literária ou musical. Depois, a palavra passa a designar exclusivamente o *texto dramático*, a obra escrita para a cena. A palavra *peça* conserva, de sua etimologia, a conotação de um discurso relatado, informado, textualizado e *remendado* (*rapiècè*), de uma reunião artesanal (montagem ou colagem) de diálogos ou monólogos [...]. (Pavis 2003, 281)

De acordo com Pavis, durante muito tempo, a prática teatral foi refém da primazia do texto numa atitude eminentemente logocêntrica. Isto poderá explicar a utilização de *peça* para designar o espectáculo que, tal como Aristóteles preconizava na sua definição de *opsis* – aquilo que é dado a ver –, era “desvalorizado em relação a outros componentes considerados mais fundamentais” (Pavis 2003, 406).

Exemplos desta tese são as definições de *peça* e *espectáculo* no *Diccionario do Theatro Portuguez* de Sousa Bastos.² Na entrada do vocábulo *peça* encontramos:

[...] toda a obra representada n’um qualquer teatro recebe a qualificação genérica de *peça*. Assim se diz: ‘E’ uma bella *peça*!’ ou ‘A *peça* nova cahiu.’ Note-se que a classificação de *peça* só se emprega nas obras faladas ou cantadas, e nunca nos bailes ou pantomimas. (Bastos 1908, 111)

Já no que diz respeito à entrada de *espectáculo*, no mesmo dicionário, pode

² Infelizmente, não foi possível encontrar o 2.º volume do *Diccionario do Theatro Português* de Luiz Francisco Rebello (M–Z), outra obra fundamental sobre conceitos de teatro e onde se poderia verificar a definição de *peça*.

ler-se a seguinte definição:

E' a representação ou exposição lyrica, dramática, equestre, acrobática, gymnastica, etc., que póde ter logar n'um teatro, n'uma barraca, n'um circo, n'uma praça, ou n'outro qualquer logar publico. Com referencia ao teatro, tudo o que n'elle se exhibe forma um espectáculo. (Bastos 1908, 59)

Repare-se que, de acordo com estas definições, tanto *peça* como *espectáculo*, são termos utilizados para definir a obra apresentada, gerando naturalmente uma sobreposição de conceitos e tornando-se, por isso, uma fonte de equívocos. Ainda assim, curiosamente, o mesmo dicionário que confunde *peça* e *espectáculo*, faz questão de distinguir *peça* de *récita*, para a qual apresenta a seguinte definição: "Para se indicar o número de vezes que uma peça tem subido á scena é que exclusivamente se emprega a palavra *recita*" (Bastos 1908, 380).

Esta concepção do termo *peça* como o *texto* e, em simultâneo, o *espectáculo* configura uma metonímia, ou seja, o uso de uma palavra por extensão do seu sentido, neste caso justificada pela já referida preponderância da palavra sobre a cena. Ou seja: se uma peça é um texto e o texto é o mais importante, o que se vê em cena é um texto representado, logo, uma peça.

Considerando a utilização frequente do termo *espectáculo* para designar uma "representação teatral" (Almeida Costa 1995, 746), que será, provavelmente, tão usado quanto o termo *peça*, é importante considerarmos a sua origem e definição: o termo *espectáculo* deriva do latim *spectaculum*, *-i*, que, de acordo com o *Dicionário Priberam*, significa "aspeto, vista, maravilha, espectáculo". No que concerne ao *Dicionário Houaiss*, *spectaculum* surge ainda com o significado de chamar a atenção pública, sendo um derivado do verbo *spectāre*, que significa "olhar, observar atentamente, contemplar." Outra definição fundamental é a proposta por Pavis:

Fr.: *spectacle*; Ingl.: *performance*; [...] Esp.: *espectáculo*.

É espetáculo tudo o que se oferece ao olhar. [...] Este termo genérico aplica-se à parte visível da peça (representação), a todas as formas de artes da representação [...] e a outras atividades que implicam uma participação do público [...], em suma, a todas as *cultural performances* das quais se ocupa a *etnocenologia*. (Pavis 2003, 141)

No entanto, tal como Patrice Pavis afirma, o final do século XIX viu surgir o questionamento do protagonismo da *palavra* e a *cena* (*scène*) ganhou o lugar de elemento principal da organização do sentido (Pavis 2003, 407). Portanto, se assim foi, como pode continuar a designar-se *peça* um espectáculo de teatro feito a partir de textos não dramáticos, com texto improvisado ou até sem texto? A este propósito, também Pedro Barbosa, na sua *Teoria do Teatro Moderno*, questiona por que motivo peças de teatro surgem com a designação de *teatro* mas guiões de cinema não surgem com a designação de *cinema*, afirmando que não se pode fundir o teatro com o texto em que este se baseia (Barbosa 1982, 24). E, tal como Pavis, reconhece que, apesar de esta ser uma confusão bastante antiga, actualmente:

a escrita [...] começa a perder as prerrogativas de que durante tantos séculos fora investida [...]. Só a manutenção anacrónica de uma visão literária e idealista do teatro nos faz insistir nesta questão que nos parece, aliás, de uma evidência primária. (Barbosa 1982, 24)

Ao ler as questões de Barbosa e ao reflectir sobre a manutenção do uso do vocábulo *peça*, surge também a necessidade de se considerar a sua eficácia e conforto fonético, pois, na verdade, trata-se de uma palavra curta e fácil de pronunciar. Será esta uma alternativa mais prática do que, por exemplo, *espectáculo*? E, na eventualidade de se optar por este último, será a necessidade de especificar de que género de espectáculo se trata (distinguindo-o, por

exemplo, de um espectáculo de dança)³ também motivo para essa mesma manutenção? Independentemente das respostas a estas perguntas, a tentativa de distinguir *texto* de *cena* e de definir, em português, a palavra *peça* apenas como o texto escrito por um autor para ser levado à cena, ou seja, para ser encenado e representado, também acontece em várias outras obras, das quais se apresentam dois exemplos: “[...] é preciso ver que quando as peças vão à cena isso origina espectáculos” (Sampaio 1987, 395) e “[e]m qualquer caso, Jorge Ferreira Vasconcelos merece referência pelo rigor literário das peças, mas não pela potencialidade de espectáculo” (Cruz 2012, 39).

Apesar de tudo isto — das diversas definições; da perda de protagonismo da palavra face à cena e até do uso frequentemente distinto dos termos — devido à extensão do sentido do vocábulo *peça*, continua a ser habitual a sua utilização formal e informal para designar apresentações, o que contribui para a manutenção da sua ambiguidade.

Conclusão

Não obstante poder-se discutir sobre a validade semântica do termo *peça* para designar um espectáculo de teatro, e evitando tecer considerações sobre como se “deve” falar português, é possível identificar a dupla utilização do termo, o que, indiscutivelmente, pode conduzir a equívocos. Por outro lado, é também evidente que o termo *peça* usado, por metonímia, para designar espectáculos de teatro, perdeu a sua pertinência a partir do momento em que a representação se emancipou da palavra.

³ No que diz respeito à música, esta parece não padecer deste problema, já que um espectáculo musical é habitualmente designado de *concerto*.

Contudo, continuam a fazer-se espectáculos a partir de peças, o que, aliado ao facto de *peça* ser um vocábulo curto e fácil de pronunciar, poderá explicar a manutenção do termo e justificar a sua legitimidade. Além disso, a eliminação do significado de *peça* como espectáculo não resolveria os equívocos na sua totalidade, uma vez que os espectáculos podem ser não só de teatro, mas também, por exemplo, de dança.⁴

Para terminar, e no seguimento da reflexão feita no âmbito da escrita deste ensaio, não só ficam por responder algumas perguntas, mas também permanecem algumas possibilidades de aprofundamento deste tema, seja através de uma pesquisa e reflexão mais exaustivas, seja através do levantamento estatístico do uso dos diferentes termos para designar espectáculos de teatro ou até mesmo através da tradução para Português Europeu do *Dicionário de Teatro de Patrice Pavis*. Essa, sim, seria uma peça fundamental.

⁴ A este propósito é importante referir a possibilidade de, tal como no teatro, investigar-se quais os termos usados na área da dança contemporânea: será a denominação *peça* um equivalente de *coreografia*?

Referências

Almeida Costa, Joaquim e António Sampaio e Melo. 1995. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

Barbosa, Pedro. 1982. *Teoria Teatro Moderno*. Porto: Edições Afrontamento.

Bastos, Sousa. (1908) 1944. *Diccionario do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva. Coimbra: Minerva.

Culturgest, Programação. s.d. "The show must go on." Acedido a 28 de Junho de 2024. <https://www.culturgest.pt/pt/programacao/the-show-must-go-on/>.

Cruz, Duarte Ivo. 2012. *Teatro em Portugal*. Lisboa: Clube do Coleccionador dos Correios.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. s.d. "espectáculo." Acedido a 28 de Junho de 2024. <https://dicionario.priberam.org/espet%C3%A1culo>.

Dicionário Houaiss. s.d. "espectáculo." Acedido a 14 de Abril de 2024. https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-2/html/index.php#2.

Ferreira, José Alberto e Tânia Guerreiro. 2018. *Teatro do vestido: um dicionário*. Lisboa: Bicho do Mato.

Guinsburg, Jacob, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima. 2006. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Sesc.

Lisboa Secreta. s.d. "Peças de teatro a que tens mesmo de assistir em Lisboa." Acedido a 28 de Junho de 2024. <https://lisboasecreta.co/pecas-de-teatro-em-lisboa/>.

Pavis, Patrice. 2003. *Dicionário de Teatro*. Tradução de Maria Lúcia Pereira et al. São Paulo: Perspectiva.

Rebello, Luiz Francisco. 1970. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Prelo.

Sampaio, Jaime Salazar. 1987. "O tema da sessão visto por um dramaturgo." In *1º Congresso luso-espanhol de teatro: Dramaturgia e Espectáculo*, 391-396. Coimbra: Minerva.

Timeout. s.d. "As peças de teatro para ver esta semana." Acedido a 28 de Junho de 2024. <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/teatro/as-pecas-de-teatro-para-ver-esta-semana>.

Vázquez, Carmen González. 2004. *Diccionario de teatro latino: léxico, dramaturgia, escenografías*. Madrid: Clásicas.

A Matter of Liminality:

Unraveling the Uncanny in the Miniatures of *Hereditary*

Clara Samwell Diniz

Licenciatura em Línguas, Literaturas e Culturas (FLUL)

Alexis F. Viegas (Orientador)

Doutoramento em Estudos Comparatistas (FLUL)

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.01.0008

ABSTRACT: When delving into the exploration of any given topic through the lens of the uncanny, it is frequently instinctive to immediately associate it with Sigmund Freud's interpretation, often disregarding the original formulation by Ernst Jentsch. Despite Freud's more detailed analysis, Jentsch highlights a crucial aspect of what truly defines something as uncanny: its liminality—its ability to be simultaneously subject and object. Miniatures serve as a perfect illustration of this liminality. This study, drawing from Jentsch's concept of the uncanny, demonstrates how these objects epitomize ambiguity through their materiality combined with an implied subjectivity. Using concepts such as Bill Brown's 'thing theory' and Judith Butler's 'sense of self', I showcase how these small objects have the potential to evoke the uncanny, and how this sense of uncanniness is artistically manifested through an examination of the miniatures in Ari Aster's film *Hereditary* (2018).

KEYWORDS: Ari Aster; *Hereditary*; Liminality; Miniatures; Uncanny.



RESUMO: Ao mergulhar na exploração de qualquer tópico através das lentes do "uncanny", é frequentemente instintivo associá-lo de imediato à interpretação de Sigmund Freud, muitas vezes desconsiderando a formulação original de Ernst Jentsch. Apesar da análise mais detalhada de Freud, Jentsch destaca um aspecto crucial daquilo que verdadeiramente define algo como "uncanny": a sua liminaridade – a sua capacidade de ser simultaneamente sujeito e objecto. As miniaturas servem como uma ilustração perfeita dessa liminaridade. Este estudo, baseado no conceito de uncanny de Jentsch, demonstra como esses objectos sintetizam a ambiguidade através da sua materialidade combinada com uma subjetividade implícita. Recorrendo a conceitos como a "teoria das coisas" de Bill Brown e o "sentido de identidade" de Judith Butler, mostrou-se como esses pequenos objectos têm o potencial de evocar o "uncanny" e como esse sentimento de "uncanniness" é manifestado artisticamente através da análise das miniaturas presentes no filme *Hereditary* (2018), de Ari Aster.

PALAVRAS-CHAVE: Ari Aster; *Hereditary*; Liminaridade; Miniaturas; Uncanny.



Introduction

Though often associated with something out of *Le Grand Guignol*, where blood, guts, and all manner of viscerally explicit imagery are ever-present in its storytelling, the horror genre has, at its core, something of a more complex and delicate nature: fear. H. P. Lovecraft defines fear as a primal emotion with its strongest form being the “fear of the unknown” ([1927] 1973, 3). The quality of being ‘unknown’ has afforded the genre an association with the uncomfortable phenomenon of the ‘uncanny,’ wherein something familiar is transformed into something unfamiliar. The unknown, having persisted in many horror narratives in the form of monsters, aliens, ghosts (and with them death), haunted houses and dolls, masked serial killers, among others, seems to be a prevalent theme not only in the genre, but in human emotion as well. As a result, the uncanny proves to be a perfect match for this fear-driven realm.

Among the scholars who have defined the concept of the uncanny, Sigmund Freud ([1919] 2003) is perhaps the most well-known, overshadowing Ernst Jentsch, who first discussed this experience. Jentsch defined the *Unheimliche* (uncanny) as ambiguity and uncertainty, rooted in liminality. Freud, however, rejected this notion in favor of his own psychoanalytic constructs. Since then, the different expressions of the uncanny have been explored across various media, most recently through the often-called ‘uncanny valley’ phenomenon, popularized by Japanese scholars. This examines the eerie qualities of humanoid objects in robotics (Mori, MacDorman, and Kageki 2012).

Numerous objects have the power to provoke feelings of uncanniness, with dolls frequently taking center stage in horror narratives. Alongside dolls, miniatures have recently garnered considerable attention in the genre, particularly seen in Ari Aster’s *Hereditary* (2018). The film explores familial trauma within the grieving

Graham family, particularly focusing on Annie, the mother, whose profession as a miniature artist serves as a symbolic representation of her inner struggles and unresolved familial conflicts. Miniatures play a pivotal role in the narrative due to their uncanny qualities as liminal objects.

This work specifically focuses on this theme—the uncanniness of miniatures and its artistic manifestation. My hypothesis is that the unsettling feelings evoked by miniatures arise from their liminality, that is, their ability to embody and imply a certain subjectivity while remaining rooted in their materiality as objects. To corroborate this argument, I will begin by exploring different perspectives on the concept of the ‘uncanny,’ ultimately relying on Ernst Jentsch’s ([1906] 2008) formulation as the guiding framework for the essay. Secondly, I will briefly delve into the history of miniatures, distinguishing them from dolls and dollhouses, while discussing how their material and cultural attributes might correspond to uncanny elements. Thirdly, I will explore materiality, subjectivity, and their role in constructing the liminal quality of the uncanny. Lastly, I will examine how the uncanny characteristics of miniatures are potentiated and occasionally exacerbated within *Hereditary*’s narrative and cinematography.

Approaching the ‘Uncanny’

Amidst the multitude of discussions surrounding the definition of the horror genre, two aspects emerge as crucially significant in that effort: the genre’s ability to produce intense affective experiences, and the consistent influence of the Gothic, the Fantastic, and the uncanny in that same affective process. While the term ‘Gothic’ has a preponderant appearance in the eighteenth and nineteenth centuries, its origin is often attributed to Horace Walpole’s *The Castle of Otranto*:

A Gothic Story (1764).¹ Since then, it has become a pivotal concept extensively examined across various media (Wasson 2020). Similarly, the Fantastic² has maintained a continuous presence throughout history, spanning from ancient myths and folklore to modern literature, film, and art (James and Mendlesohn 2012). Although these two elements are integral components of the genre, the uncanny holds a specifically distinct prominence in horror. As Alexandra Reuben (2004) notes in her dissertation, the concept travels through the realms of the Gothic and the Fantastic before ultimately settling in what can be identified as “the literary uncanny ‘attic’” (2004, 2), which has since come to define its essence throughout different media. As argued by Sigmund Freud (2003), this concept creates a space where one’s orientation falters, transforming familiar elements into unsettling and eerie unfamiliarities. These qualities render it especially apt for the horror genre, given that horror is affectively concerned with fear,³ and the uncanny delves into a specific manifestation of that emotion by blending the familiar with an unsettling sense of unfamiliarity.

When delving into the concept of the uncanny across various fields such as psychology, cultural studies, literary criticism, film studies, and even architecture,⁴ it becomes evident that Sigmund Freud is widely recognized as a leading figure in its understanding. The author’s articulation of the return of the repressed,

¹ As E. J. Clery remarks, Walpole is credited as the first to employ the term ‘Gothic’ in response to the rise of the novel, during the Age of Enlightenment, whose main purpose was to “exhibit life in its true state” (2002, 23). As Gothic literature predominantly relies on supernatural elements, it served as an ideal contrast to the rational values prevalent in the novel during the eighteenth century.

² Tzvetan Todorov aptly characterizes it as a “hesitation” when “confronting an apparently supernatural event” (1973, 25).

³ H. P. Lovecraft defines fear as “the oldest and strongest emotion of mankind” (1973, 3).

⁴ Anthony Vidler (1987), for instance, utilizes Freud’s understanding of the concept to explore the uncanny qualities of architectural spaces.

intertwined with other psychoanalytic concepts such as the pervasive fear of castration and narcissism coupled with anxiety, forms the cornerstone of the general knowledge of this uncomfortable phenomenon. Thus, the use of Freud's definition is quite understandable, especially in relation to 'doll-like objects',⁵ which is what concerns this essay. The author's study of E.T.A. Hoffmann's "The Sandman" (1817) as a means to explore, identify, and define his understanding of the uncanny underscores one of the tale's most notable features: the doll. More specifically, a life-sized doll the protagonist becomes infatuated with, unaware of its inanimate condition. As exemplified in Eva-Maria Simms's "Uncanny Dolls: Images of Death in Rilke and Freud" (1996), some scholars focus on the uncanniness of dolls through the same lens as Freud, therefore operating within the framework of that regression towards a primitive period in human development. Alternatively, other researchers have sought to entirely dissociate dolls from Freud's theoretical framework of the uncanny (Quintieri 2018).

Despite the fascination with and significance of Freud's approach to the subject, there remains an essential aspect of dolls and doll-like objects within the realm of the uncanny that warrants exploration: their liminality; that is, their ability to exist simultaneously as both subject and object. Psychiatrist Ernst Jentsch, often credited as the first to introduce the notion of the uncanny, is also the first to articulate this liminal quality of being both subject and object as an *intellektuelle Unsicherheit* (intellectual uncertainty). This concept can be defined as a "doubt as to whether an apparently living being really is animate and, conversely, doubt as to whether a lifeless object may not in fact be animate" (Jentsch 2008, 221).

⁵ In applying the term 'doll-like objects,' I am referring to any object that shares characteristics or qualities commonly associated with dolls and/or dollhouses such as puppets and mannequins, for instance. These objects often bear a resemblance to human figures or existing physical structures, either in their appearance or functionality. Miniatures would also fall in this category as will be argued later in the essay.

Scholars have also looked to Jacques Lacan when delving into the uncanny nature of dolls. Works like Rosalinda Quintieri's (2018) previously mentioned dissertation and Mladen Dolar's "I Shall Be with You on Your Wedding-Night: Lacan and the Uncanny" (1991) demonstrate how Lacan's concepts of the '*sinthome*' and '*jouissance*' can reshape our understanding of the uncanny, shedding light on the ambiguous nature of dolls and similar objects. However, these scholars tend to prioritize the subjective aspect of analysis, oftentimes overlooking the materiality of the objects themselves.⁶ In light of this, my aim is to explore how doll-like objects, specifically miniatures, possess the remarkable ability to exude subjectivity while remaining rooted in their materiality. Given Freud's dismissal of dolls' liminality⁷ and the prevalence of Lacan's work for the exploration of subjectivity alone, I will be relying on Jentsch's approach to the concept, in order to articulate how miniatures exist "in between states" (Mills 2018, 250), thus exuding uncanniness.

Dolls and Miniatures: A Few Considerations

In discussing dolls and dollhouses, one crucial aspect requiring attention is their definition. These objects tend to be viewed as playthings for children, functioning within the private sphere as personal belongings designed for interaction. Available in various shapes and sizes, their inherent nature is mimetic, intended to emulate

⁶ Lacan's concept of the '*sinthome*' emphasizes the unique psychic structures individuals develop to navigate unsettling experiences associated with the uncanny. In works such as those mentioned, this concept tends to be coupled with Lacan's idea of '*jouissance*' to explain how the complex interplay of pleasure and pain contributes to the uncanny's affective impact. This approach, particularly in the study of dolls, underscores their subjective essence while overlooking their materiality.

⁷ In the study of dolls, Freud explicitly dismisses Ernst Jentsch's idea concerning the crucial role of dolls' 'intellectual uncertainty' (their liminality) in generating the uncanny effect: "that intellectual uncertainty, as Jentsch understands it, has nothing to do with this [uncanny] effect" (Freud 2003, 138).

real-life objects and people. The title of Nicola Lisle's book *Life in Miniature: A History of Doll's Houses* (2020), as well as its contents, point to a crucial detail missing from this brief definition: the tendency to 'miniaturize' dolls and dollhouses. This pattern is intricately connected to their genesis in the sixteenth century, when their predecessors were what is presently acknowledged as miniatures—decorative objects with a semi-private nature, often pursued as a hobby with a desire for public display. Miniatures, often overshadowed and mistaken for dolls and dollhouses, possess similarities with the latter but also significant differences, particularly in their intended use. Unlike dolls and dollhouses, miniatures are meant to be displayed without the physical interaction characteristic of the former, emphasizing their decorative rather than play-oriented nature.

Defining miniatures can indeed be challenging due to their close association with dolls and dollhouses. To understand them fully, we must consider their purpose, as explained above, their history, and physical characteristics. Laura Forsberg (2015), in her dissertation on miniatures of the nineteenth century, describes them as reduced versions of other objects, with their materiality evoking wonder and emphasizing their physical form. This is part of the reason why their materiality holds equal significance to their subjectivity when discussing what truly renders them uncanny, something I will explore in more detail later in this essay.

According to Constance Eileen King (1983), the term 'miniature' first emerged in the Middle Ages, initially associated with illuminators of medieval manuscripts. Eventually, it expanded to include small-scale replicas of houses and other items, particularly as the construction of model houses gained popularity in the fifteenth century, coinciding with the waning relevance of manuscripts due to the Gutenberg press (King 1983, 21). However, it wasn't until the fifteenth century, with the rise of the merchant class in cities like Nuremberg, that 'miniature' became linked

to small-scale decorative houses crafted for display. Influenced by the humanist tradition and the desire to collect objects of wonder and rarity, miniatures evolved into the German *Wunderkammer* (Cabinet of Curiosities) during the Renaissance, aiming to represent the entire world on a smaller scale in true *ante oculos ponere*⁸ fashion (King 1983, 27). The significance of miniatures became more evident in the eighteenth century, exemplified by model houses like Sara Rothés' *The Dollhouse of Sara Ploos van Amstel-Rothé* (1743) and Petronella Oortman's *The Dollhouse* (1710). Though termed 'dollhouses' during that era, their attributes align more with miniatures—crafted as hobbies by their owners, intended for decorative display rather than play, and semi-private in nature.

During the Victorian era, there was a notable shift in the perception of dollhouses: "Victorians were fascinated with miniature objects which seemed to belong to another world on a small scale" (Forsberg 2015, 3). This inherent connection to "another world" immediately suggests its association with not only the horror genre but also the uncanny and the Fantastic, as all delve into uncertainties that suggest events, places, and/or entities beyond the confines of the real world. The miniature, by its very definition, compels the viewer to venture into a new dimension—not only spatially, in terms of its power as object, but also affectively, in relation to its power as subject. In his book *The Poetics of Space*, Gaston Bachelard advocates for the miniature's capacity to transport the viewer into a new spatial realm by proposing an "inversion of perspective" ([1958] 1994, 149) concerning our perception of miniatures. Likewise, Forsberg suggests that these doll-like objects have the capacity of "shifting the owner's focus from

⁸ Meaning 'to place before the eyes,' it was a commonly utilized phrase in the Renaissance, especially during the Age of Discoveries. It referred to documenting new discoveries, like exotic foods, with detailed descriptions and illustrations. Cabinets of Curiosities emerged from this practice to showcase new findings.

material realities to immaterial possibilities" (2015, 1). This is where their liminality lies, and the notion sparked by Jentsch's expression of 'intellectual uncertainty' takes form: an in-between "state of being which neither the exclusively living nor the exclusively nonliving can occupy" (Panszczyk 2011, 6).

Throughout the twentieth century, miniatures began to solidify into the forms most commonly recognized today. From Carrie Walter Stettheimer's *Stettheimer Dollhouse* (1916-1935) to Narcissa Niblack Thorne's *Thorne Rooms* (1932-1940), and Francis Glessner Lee's *Nutshell Studies of Unexplained Death* created during the 1930s and 1940s, miniatures acquired a distinct identity that set them apart from other similar objects. In some instances, miniatures transitioned from their hobbyist origins to serve practical purposes, as seen in the case of Frances Glessner Lee's dioramas. These elaborate models depict true crime scenes and were utilized as training aids for forensic investigators. They often depict incidents of death within a household—typically a familial setting that initially conveys comfort but is disrupted by the presence of corpses. Zofia Kolbuszewska (2017) highlights the fact that both the dollhouse and the miniature, representing enclosed familial spaces, are frequently seen as idealized models of domestic harmony, marked by order, proportion, and equilibrium. Hence, the abrupt intrusion of violence into this setting, mixed with other household items, is usually jarring and unsettling as it explicitly violates the familial space. Miniatures can also implicitly allude to the infringement upon family space, with the extent of this symbolism depending more on the surrounding context of their creation.⁹ This is the case with the miniatures depicted in Ari Aster's directorial debut film, *Hereditary* (2018), which I will later on use as a practical example to illustrate how miniatures exude uncanniness due to

⁹ While beyond the scope of this essay, the extrinsic analysis of miniatures represents a fruitful avenue for future research surrounding the relationship between their sociocultural role and their uncanny qualities. For more on this topic, see: Kolbuszewska (2017).

their essence as inanimate objects that suggest subjectivity.

The Material and the Subjective

Before delving into *Hereditary*, however, two crucial topics must be clearly defined: materiality and subjectivity. Throughout history, materiality and subjectivity have been intertwined, from Plato's concept of the soul and his view of material objects as imperfect representations of ideal forms, to René Descartes' mind-body dualism. Later, these realms were separated, with scholars such as Martin Heidegger focusing on subjectivity, and others on materialism, like Jean Baudrillard. In the late 20th century, postmodernism brought a shift, with the so-called 'material turn' favoring concrete, tangible realities over linguistic abstraction (Schleusener 2021). This transition signifies a move away from solely linguistic or subjective methodologies, instead embracing a more materialist, realist, or object-oriented theoretical perspective, even as the study of subjectivity continues to hold significance (Malabou 2009). Materiality and subjectivity, formerly regarded as distinct realms, have become once more interconnected aspects.

Subjectivity, as Judith Butler (1990) argues, refers to the internal experience and sense of self shaped by interactions with social norms, cultural discourses, and power structures, suggesting it is constructed and performed through repeated actions and behaviors. Conversely, materiality, as Bruno Latour (2005) defines it, pertains to qualities and properties of physical objects that influence and shape human actions and interactions. This indicates that the significance of materiality lies in how an object's physical attributes lend it newfound meaning. The tangible essence of an object, its inherent "thingness"¹⁰ (Brown 2001, 4),

¹⁰ I am applying the term here as it is defined by Bill Brown (2001): the ontological status of

engages in a perpetual struggle with associated meanings, often leading to an incomplete harmony. While materiality may appear impersonal and objective, it carries subjective weight, shaped primarily by human creators. This theoretical framework, known as “thing theory” (2001, 1), will serve as the basis for my analysis of liminality. I will utilize this framework to examine three scenes featuring miniatures from *Hereditary*, illustrating how Jentsch’s concept of the uncanny applies to these objects’ capability to appear inanimate yet imply subjectivity.

The Miniatures of *Hereditary*

The horror film *Hereditary*, as the title indicates, delves into the intricate layers of familial trauma and recurring abuse, skillfully intertwining the themes of loss, supernatural occurrences, and inherited behaviors. Centered around the grieving Graham family coping with the demise of their secretive grandmother Ellen, the narrative navigates through the complexities of their shared history and confrontations with their past. At the heart of the story is Annie, the mother, whose career as a miniature artist becomes a symbolic gateway to show her tumultuous relationship with her mother and the unwanted life path Ellen forced upon her. From Annie’s perspective, the miniatures serve as symbolic manifestations of her internal struggles and unresolved family issues.¹¹ As the film revolves around the theme of ‘family,’ the use of miniatures to elucidate Annie’s complex relationship with her mother highlights both the subjectivity she infuses into them as a coping

objects as physical entities with tangible properties and characteristics. In order to explain this phenomenon, Brown suggests that we become aware of an object’s thingness when said object “stops working for us” (2001, 4).

¹¹ Steve Newburn, the designer responsible for crafting the miniature dioramas, acknowledges this connection: “The miniatures tell you about her [Annie’s] state of mind” (Champagne 2018).

mechanism and their material nature. Miniatures are “by nature a smaller version of something else” (Millhauser 1983, 129), inherently implying a sense of control in their creation and in their use. As exemplified in Annie’s case, they serve as a controlled means for the character to navigate past and present familial trauma and abuse. Their materiality grants this control, but the insinuation of subjectivity in these doll-like objects challenges that control, blurring the distinction between mere objects and something beyond their physical essence which, as explained above, dictates that ‘intellectual uncertainty’ which Jentsch highlights as pivotal in the formation of the uncanny.

As Steven Millhauser remarks, part of the ‘charm’ of miniatures relies in our relation to them, the ways in which they affect us, allowing “ourselves to surrender completely, untroubled by danger” (1983, 130). Because of its shift in size and scale, and with it the “fantasy of mastery” (Briefel 2022, 315), the miniature poses no apparent threat—here is where the uncanny is able to take root. It transforms something familiarly charming and delicate, by inscribing unfamiliar characteristics unto it such as that of a suggested malevolent subjectivity, which is the case with the miniatures of *Hereditary*.¹² This tendency is evident in Ari Aster’s horror filmmaking approach, wherein the director strives to revitalize overused tropes in order to defy the spectator’s expectations. In essence, this approach itself embodies a certain type of uncanniness, as it reshapes the familiar into the unfamiliar, and it can be particularly seen through the presence of miniatures. The uncanniness of the miniatures is particularly evident in three scenes within the film, that will be used to explore the uncanny factor according to Jentsch.

Much like Annie, miniature artists often use their craft as a way to express and

¹² This phenomenon often extends to the prevalent horror genre motif of cursed dolls which has been vastly researched and connected most notably to Freud’s theorization (Lu 2019).

explore their personal experiences, both past and present, aiming to gain insight into significant moments in their lives. Scott Huler, in his article on the relevance of miniatures in contemporary society, recounts the story of a miniature artist to shed light on why people are drawn to creating these objects. In this instance, the artist, Bob Off, reflects on his own childhood experiences of loneliness after losing both parents: "For some reason, my boxes [dioramas] tend to be about lonely people" (Huler 2023). The profound bond between creators and their miniatures is vividly depicted in two specific scenes from *Hereditary*. Among the various dioramas that Annie has constructed for her upcoming exhibition, one stands out: the unfinished diorama of the Graham family house, particularly focusing on the bedroom shared by Annie and her husband Steve. In this scene, the audience is introduced to the first indication of supernatural activity. Annie witnesses the ghostly apparition of her deceased mother in the darkness of her home studio, where she constructs her miniatures, vanishing when Annie switches on the light. As she prepares to leave, the artist confronts the miniature bedroom she crafted, depicting herself breastfeeding her baby daughter Charlie, with a miniature version of Ellen attempting to breastfeed Charlie as well. Distressed, Annie turns the diorama around to face the wall before exiting the room. This scene not only highlights the dysfunction within the family and Annie's complex relationship with her mother but also introduces the idea of the subjectivity of these small objects.

As Gaston Bachelard suggests, "[t]he cleverer I am at miniaturizing the world, the better I possess it," and "in doing this, values become condensed and enriched in miniature" (1994, 150). This notion encapsulates the essence of the scene: until this point, the 'thingness' of the miniatures remained hidden from both the audience and Annie. However, it is here that their physical attributes are magnified by the suggestion of subjectivity as posed by Bill Brown's inquiry:

“Does death have the capacity both to turn people into things and to bring inanimate objects to life?” (2001, 7). Ellen’s apparition triggers this suggestion. It is after her death that the first instance of uncertainty regarding the essence of the miniatures is brought to the forefront. Annie herself experiences this ‘intellectual uncertainty’ regarding her own miniatures, prompting her to turn the display away from her gaze as the miniature bedroom scene fills the whole screen, appearing almost life-like.

After the preceding scene, the film shifts to the same bedroom depicted in the diorama, with Steve already in bed and Annie joining him. This sudden transition to the real-life counterpart of the diorama amplifies the suggested connection between the miniatures and their living counterparts, echoing the initial notion of subjectivity seen in the portrayal of the ghost of the deceased grandmother with her miniature replica. The metaphor is clear: the family is being manipulated as if they were ‘dolls in a dollhouse’ by the cult Ellen was part of. Furthermore, it illustrates the notion of an object infused with subjectivity, confirming the idea of an existence “between states” (2018, 250) as indicated by Mills. The notion of the miniatures existing ambiguously, seeming to be both one thing and another, perpetuates the uncanny feeling as formulated by Jentsch, and that persists throughout the film and into the next scene I will explore.

The following scene bridges the gap between subject and object by introducing the concept of size while keeping the same subjective implications. Annie, still haunted by her mother’s apparition, tries to make sense of the whole situation by doing what she does best: create miniatures. Once again, the screen is taken by a diorama depicting the bedroom shared by Annie and Steve, crafted to deceive with its convincing depth and subdued lighting, blurring the line between reality and artifice. The enclosed space is suggested without revealing its boundaries, leaving the scale of the objects ambiguous. A hand positions a

miniature replica of Annie's mother at the bedroom doorway, while Annie and Steve lay in bed, seemingly asleep. Gradually, the camera reveals a disproportionately large head compared to the miniatures, culminating in a shot of Annie's face alongside an unfocused replica of Ellen, emphasizing Annie's dominance in size.

In this scene, Annie's sense of self-importance, described as her "sovereign self, a center of absolute plenitude and power" (Butler 1990, 149), manifests through her creation of the family replicas, imbuing them with her subjective perspective. This assertion of her identity is further underscored by her towering presence juxtaposed with the miniatures, intensifying the contrast between real life and supposedly inert objects, thereby accentuating the implied subjectivity inherent to the scene. In this manner, miniatures skillfully leverage one of their most crucial aspects to evoke the uncanny in viewers. As previously mentioned, due to their manipulation of size and scale, along with the illusion of control they offer, miniatures typically lack the threat associated with larger sizes. However, by juxtaposing Annie's towering presence with the diminutive replica of her mother, the film communicates two distinct messages.

Firstly, echoing Millhauser's observation that "the magnified miniature" (1983, 133) provides a false sense of completeness, the scene underscores the protagonist's misguided belief that she can comprehend her life's complexities by encapsulating them within miniatures. This juxtaposition suggests that despite Annie's scrutiny, she remains unable to grasp the full truth behind her mother's inflicted trauma, perpetuating a cycle of generational abuse onto her children. Secondly, it highlights that Annie's perceived control over the miniature objects diminishes when the symbolic weight they carry, such as trauma in Annie's case, transcends their physical confines. This blurring of boundaries between the subjective and the physical realm amplifies the 'intellectual uncertainty' suggested to the audience, as the miniature world operates by its own distinct rules (Forsberg

2015, 4) that defy easy categorization. As Bill Brown (2001) emphasizes, regardless of how stable objects may seem, they possess a fluid identity that varies with their surroundings.

In the previous scene, subjective interpretation overshadowed the material qualities of the objects, but in this subsequent and concluding scene, the reverse occurs: materiality dominates, eclipsing any implied subjectivity. Similarly to the preceding scenes, silence envelops the atmosphere, accompanied only by ominous music and distant dog barking. Surrounded by these sounds, two dioramas come into view: a low angled shot of the family home, and an upward angle delving into a representation of the car accident that claimed Annie's daughter's life midway through the film. Notably, the camera movements in this scene diverge significantly from previous shots of the miniatures. Here, the size and scale of the miniatures are distorted, appearing larger than reality. The family home morphs into a monstrous building, while the car accident scene transports the viewer into a new spatial realm, echoing Bachelard's concept of "inversion of perspective" (1994, 149) discussed earlier.

In this instance, the physical attributes of the miniatures take precedence over their subjectivity, not only in their presentation but also in the contextual framework. This scene marks the narrative's culmination, where the cult and the grandmother's control over the family's destiny becomes inevitable, relegating their future to the whims of others. Following this scene, the final shot of the miniatures symbolizes the relinquishment of agency—Annie destroys the dioramas. As the physical objects shatter, the subjectivity confined within those material boundaries dissipates.

In *Hereditary*, the utilization of miniatures unfolds as a pivotal narrative device deeply intertwined with the protagonist's emotional trajectory and the ominous prelude to unforeseen cataclysms. From the initial hints of subjectivity

to the subsequent blurring of boundaries where ambiguity dominates, to a final shift towards a tangible viewpoint that dispels earlier notions of subjectivity, these miniatures serve as triggers: they not only propel the unfolding of the uncanny within the film but also mark the eventual collapse of the family nucleus, the fundamental element that links the miniatures with the narrative.

Conclusion

Jentsch's definition of the uncanny encapsulates what I perceive as the core essence of the concept: an uncertainty regarding the nature of something. This inherent ambiguity can take various forms, and my argument here is that miniatures embody this fundamental aspect of uncanniness. They are inanimate objects that suggest animacy, not only due to their mimetic nature but also because they possess the ability to hold both materiality and subjectivity.

To grasp the inherent uncanniness of miniatures, the present work delved into various theories of the uncanny, explored the history and definition of miniatures, and examined the concepts of materiality and subjectivity. Additionally, the objective was to demonstrate how these uncanny qualities manifest and are utilized in art, hence the accompanying analysis of Ari Aster's film. The abundant use of miniatures provided a fruitful opportunity for applying the theoretical framework established in earlier sections. The approach to the study of miniatures in horror presented in this essay is, of course, only an introductory exploration. Otto Rank's (1971) concept of the Double, Arjun Appadurai's study of material culture in *The Social Life of Things* (1986), and even Charles Baudelaire's notion of a toy's hidden soul in the essay "A Philosophy of Toys" ([1853] 1970) are only a few examples of further theoretical avenues that I will leave here as a suggestion for future, more in-depth research.

These diminutive replicas exude an eerie semblance of life, invoking a sense of enigmatic presence that resonates profoundly with Jentsch's notion of the uncanny. The deliberate selection of his definition over other perspectives underscores the miniatures' remarkable capacity to evoke a haunting familiarity despite their seemingly underdeveloped nature. Across the meticulously crafted scenes of *Hereditary*, the ambiguity inherent in these objects serves as fertile ground for the uncanny to take root and flourish. Miniatures, with their paradoxical combination of modest scale and potent symbolism, transcend mere physicality to evoke grandeur and elicit introspective musings. They inhabit a nebulous realm that defies conventional categorization, hovering in a liminal space that blurs the distinction between the animate and the inanimate.

In essence, miniatures function as enigmatic conduits, drawing viewers into the complexities of existence and prompting contemplation of the intricate interplay between the tangible and the intangible, the known and the unknowable. Ultimately, these captivating little objects hint at a realm beyond our own, enchanting the mind and captivating the imagination "under the spell of the miniature" (Millhauser 1983, 135).

References

- Appadurai, Arjun. 1986. *The Social Life of Things*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aster, Ari, dir. 2018. *Hereditary*. Los Angeles: A24. Film.
- Bachelard, Gaston. (1958) 1994. *The Poetics of Space*. Translated by Maria Jolas. Massachusetts: Beacon Press.
- Baudelaire, Charles. (1853) 1970. "A Philosophy of Toys." In *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Translated and edited by Jonathan Mayne, 197-203. London and New York: Phaidon Publishers, Inc.
- Briefel, Aviva. 2022. "The Terror of Very Small Worlds: *Hereditary* and the Miniature Scales of Horror." *Discourse* 44 (3): 314-27. https://muse.jhu.edu/article/890363#info_wrap.
- Brown, Bill. 2001. "Thing Theory." *Critical Inquiry* 28 (1): 1-22. <https://www.jstor.org/stable/1344258>.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- Champagne, Christine. 2018. "Visual Effects Artist's Miniature Sets, Dioramas Enhance 'Hereditary.'" *Variety*, June 21, 2018. <https://variety.com/2018/artisans/production/miniature-sets-hereditary-1202851611/>.
- Clery, E. J. 2002. "The Genesis of 'Gothic' Fiction." In *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, edited by Jerrold E. Hogle, 21-41. Cambridge: Cambridge University Press.

Dolar, Mladen. 1991. "'I Shall Be with You on Your Wedding-Night': Lacan and the Uncanny." *October* 58: 5-23. <https://doi.org/10.2307/778795>.

Forsberg, Laura. 2015. "The Miniature and Victorian Literature." PhD diss., Harvard University. <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:23845467>.

Freud, Sigmund. (1919) 2003. *The Uncanny*. Translated by David McIlintock. London: Penguin Books.

Huler, Scott. 2023. "Inside the Weird and Wonderful World of Miniatures." *Esquire*, November 20, 2023. <https://www.esquire.com/news-politics/a45847294/minatures-trend/>.

James, Edward, and Farah Mendlesohn, eds. 2012. *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jentsch, Ernst. (1906) 2008. "On the Psychology of the Uncanny." Translated by Roy Sellars. In *Uncanny Modernity: Cultural Theories, Modern Anxieties*, edited by Jo Collins and John Jervis, 216-28. New York: Palgrave Macmillan.

King, Constance Eileen. 1983. *The Collector's History of Dolls' Houses, Doll's House Dolls, and Miniatures*. New York: S. Martin's Press.

Kolbuszewska, Zofia. 2017. "The Nutshell Studies of Unexplained Death, Doll-house Homicides, Foster Families, and the Subversion of Domesticity in 'CSI: Las Vegas.'" *Kultura Popularna* 54 (4): 50-59. [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Kultura_Popularna/Kultura_Popularna-r2017-t-n4_\(54\)/Kultura_Popularna-r2017-t-n4_\(54\)-s50-59/Kultura_Popularna-r2017-t-n4_\(54\)-s50-59.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Kultura_Popularna/Kultura_Popularna-r2017-t-n4_(54)/Kultura_Popularna-r2017-t-n4_(54)-s50-59/Kultura_Popularna-r2017-t-n4_(54)-s50-59.pdf).

Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to the Actor-*

Network Theory. Oxford and New York: Oxford University Press.

Lisle, Nicola. 2020. *Life in Miniature: A History of Doll's Houses*. Yorkshire: Pen & Sword Books, Ltd.

Lovecraft, H. P. (1927) 1973. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications.

Lu, Chifen. 2019. "Uncanny Dolls and Bad Children in Contemporary Gothic Narratives." *Concentric: Literary and Cultural Studies* 45 (2): 195-222. <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Our%20Female%20Future/8.pdf>.

Malabou, Catherine. 2009. "How Is Subjectivity Undergoing Deconstruction Today? Philosophy, Auto-Hetero-Affection, and Neurobiological Emotion." *Qui Parle* 17 (2): 111-22. <https://www.jstor.org/stable/20685743>.

Millhauser, Steven. 1983. "The Fascination of the Miniature." *Grand Street* 2 (4): 128-35. <https://doi.org/10.2307/25006539>.

Mills, Sandra. 2018. "Discussing Dolls: Horror and the Human Double." In *The Palgrave Handbook to Horror Literature*, edited by Kevin Corstorphine and Laura R. Kremmel, 249-57. Cham: Palgrave Macmillan .

Mori Masahiro, Karl F. MacDorman, and Kageki Norri. 2012. "The Uncanny Valley [From the Field]." *IEEE Robotics & Automation Magazine* 19 (2): 98-100. <https://doi.org/10.1109/MRA.2012.2192811>.

Panszczyk, Anna Maria. 2011. "Dollhood: The Doll as Space of Duality in 20th Century Literature and Art." PhD diss., University of North Carolina. <https://doi.org/10.17615/yp6f-7208>.

- Quintieri, Rosalinda. 2018. "Dolls after the Avant-Garde: Lacanian Psychoanalysis and the End of the Uncanny." PhD diss., University of Manchester. https://research.manchester.ac.uk/files/102606859/FULL_TEXT.PDF.
- Rank, Otto. 1971. *The Double: A Psychoanalytic Study*. Translated by Harry Tucker Jr. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Reuben, Alexandra. 2004. "Haunted by the Uncanny – Development of a Genre from the Late Eighteenth to the Late Nineteenth Century." PhD diss., Louisiana State University, and Agricultural and Mechanical College. https://doi.org/10.31390/gradschool_dissertations.1937.
- Schleusener, Simon. 2021. "Introduction: Deleuze and Materialism." *Deleuze and Guattari Studies* 15 (4): 471-76. <https://doi.org/10.3366/dlgs.2021.0453>.
- Simms, Eva-Maria. 1996. "Uncanny Dolls: Images of Death in Rilke and Freud." *New Literary History* 27 (4): 663-77. <https://www.jstor.org/stable/20057382>.
- Todorov, Tzvetan. 1973. *The Fantastic*. London: The Press of Case Western Reserve University Cleveland.
- Vidler, Anthony. 1987. "The Architecture of the Uncanny: The Unhomely Houses of the Romantic Sublime." *Assemblage* (3): 6-29. <https://doi.org/10.2307/3171062>.
- Wasson, Sara. 2020. *Transplantation Gothic: Tissue Transfer in Literature, Film, and Medicine*. Manchester: Manchester University Press.

Mutações Infernais:

Uma análise comparativa das representações do Inferno n'A *Divina Comédia* e nos *Evangelhos Apócrifos*

Beatriz Mestre

Licenciatura em Estudos Europeus (FLUL)

Inês Marques (Orientadora)

Doutoramento em Literatura Portuguesa (FLUL)

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.01.0009

RESUMO: O presente artigo visa a comparação entre uma obra cristã-primitiva, o *Evangelho de Nicodemos*, e uma obra escrita durante um momento em que o Catolicismo enfrentava algumas crises na Europa, *A Divina Comédia*, de modo a alcançar uma perspetiva holística acerca da visão dos cristãos sobre o Inferno. Em suma, a análise que se propõe destaca a evolução da representação do conceito de Inferno, desde os primeiros séculos do cristianismo até à proposta de Dante, refletindo as mudanças da perceção cristã medieval e renascentista sobre o Inferno.

PALAVRAS-CHAVE: Dante Alighieri; *Divina Comédia*; *Evangelho de Nicodemos*; Inferno.

ABSTRACT: This article aims to compare a primitive Christian work, the *Gospel of Nicodemus*, and a work written during a time when Catholicism was facing some crises in Europe, *The Divine Comedy*, in order to reach a holistic perspective on the vision of Christians about Hell. In short, the proposed analysis highlights the evolution of the representation of the concept of Hell, from the first centuries of Christianity to Dante's proposal, reflecting the changes in the medieval and Renaissance Christian perception of Hell.

KEYWORDS: Dante Alighieri; *Divine Comedy*; *Gospel of Nicodemus*; Hell.



Introdução

Historicamente, vários quadrantes de áreas do conhecimento como a literatura, a teologia ou a filosofia procuram estabelecer uma relação entre a experiência humana e uma miríade de fenómenos aparentemente inexplicáveis, muitas vezes recorrendo à construção de uma entidade superior, onnipresente, onnipotente e onnisciente, numa tentativa de, quiçá, reconfortar a ansiedade de não ter todas as respostas – assim nascem as religiões organizadas e as respostas a perguntas como “o que acontece depois da morte?”; nomeadamente, a realidade do *Inferno* como conceito diametralmente oposto ao *Céu*.

O *Inferno* é um dos conceitos mais relevantes do imaginário cristão moderno, sendo parte de inúmeras manifestações religiosas, inclusive de manifestações artísticas, entre as quais a obra dantesca *La Divina Commedia* (1321?)¹, cuja narrativa descreve a viagem de Dante, enquanto peregrino, através do *Inferno*, do *Purgatório* e do *Paraíso*, numa das mais ilustres e reconhecidas representações do *Inferno*: uma estrutura cónica, com nove círculos, onde os pecadores são sujeitos a tortura variada, em função dos seus pecados.

Contudo, o *Inferno* de Alighieri espelha um episódio específico, contido nos *Evangelhos Apócrifos*, que descreve a descida de Jesus Cristo ao *Inferno*, após a Crucificação, para libertar inúmeros dos seus prisioneiros e levá-los consigo para o Céu. Este episódio é, inclusivamente, mencionado pela personagem de Virgílio no Canto IV do *Inferno*, demonstrando que Dante conhece este episódio específico dos textos cristãos primitivos.

As semelhanças entre estes dois relatos incita uma análise das suas

¹ Não existe uma datação exata do terminus da escrita da obra, mas estima-se que tenha sido escrita entre antes de 1308 e 1321, o ano da morte de Dante Alighieri (Quinones 2024).

características particulares e a um estudo das inovações trazidas por Dante Alighieri ao imaginário infernal e à simbologia conferida ao *Inferno* no período medieval, dado que os séculos entre estas duas descrições são influenciadas diretamente pela forma como o mundo cristão encarava o *Inferno* e a sua realidade.

A menção do *Inferno* no *Evangelho de Nicodemos* (também chamado *Atos de Pilatos*), parte dos *Evangelhos Apócrifos*, terá tido origem nos primeiros séculos do cristianismo enquanto religião organizada, representando, também, as primeiras construções imagéticas cristãs. Estas representações serão aperfeiçoadas até ao tempo de Dante, que descreve o *Inferno* com extremo detalhe na *Commedia* e terá sido inspirado pela forma como o *Inferno* é construído nos *Evangelhos Apócrifos*.

A construção do Inferno

Durante o período da Idade Média (476 – 1453), em que Dante Alighieri escreveu a *Divina Commedia* (1314), Panofsky e Saxl (1933) defendem que seria absolutamente “inconcebível” que um assunto mitológico clássico fosse representado apenas dentro dos limites estilísticos clássicos – a arte medieval ocidental não se cingia aos protótipos clássicos, construindo a partir deles, inovação e novos modelos – algo que Dante executou com maestria, ao criar uma nova representação do *Inferno*.

Contudo, a história da construção do conceito do *Inferno* tem início muito antes, já que, desde o ano 1000 d.C., o Cristianismo propaga a crença da existência de ambientes além-túmulo (Costa, 2011). Contudo, é difícil documentar todo o desenvolvimento histórico de determinada crença, mesmo que emane de uma fonte conhecida ou reconhecível e seja um pilar de determinadas manifestações religiosas: o *Inferno* é um dos conceitos basilares das religiões Abraâmicas e, conseqüentemente, das suas sociedades, transformando a vida dos crentes a

partir do momento em que a existência do *Inferno* se torna parte da *praxis* de determinado grupo e integra todas as dimensões da sua vida.

Esta extensão da religiosidade está presente desde sempre no *modus operandi* da Igreja Católica enquanto instituição, já que um dos grandes alicerces morais impostos aos fiéis é a noção de que os pecadores, os impuros e todos aqueles que não morrerem em comunhão com Deus serão enviados para o *Inferno*, onde aguardarão o Juízo Final, aquando do regresso de Jesus Cristo – tornando-se um instrumento de controlo social além da sua dimensão religiosa.

Torna-se, por isso, bastante claro que o *Inferno* da *Divina Commedia* medieval não é equivalente ao *Inferno* do *Evangelho de Nicodemos*, especialmente pela distância temporal entre estas duas descrições, já que, segundo Burroughs (1927), mesmo uma análise mais superficial da literatura medieval torna evidente que existe um conjunto de crenças altamente solidificadas e populares acerca do *Inferno*,² que haviam tomado forma desde a Antiguidade e já se encontravam completamente fixadas no século XII.

Esta noção torna evidente que a *Commedia* é elaborada e o seu imaginário é construído sobre a base de representações como a que surge no *Evangelho de Nicodemos*, o que não invalida a sua existência enquanto construção inovadora sobre a base já existente, como é característico da arte medieval.

² Ainda que seja extremamente complexo acompanhar e conhecer todo o desenvolvimento histórico de determinada crença, mesmo que emane de uma fonte conhecida ou reconhecível (Le Goff, 1993), o Inferno e o conceito de um Além ou Purgatório com vida pós-morte não surgem inicialmente como parte das Escrituras, mas esta imagem irá acabar por se cimentar. A crença no Inferno implica uma igual crença na imortalidade e na possibilidade de ressurreição dos Homens, baseando-se na conceção de um julgamento primário dos mortos, bastante difundida por vários sistemas religiosos, mesmo que a modalidade desse julgamento varie entre subculturas específicas dentro da mesma religião. No Inferno medieval e nos esboços que o precederam, este espaço é sempre marcado pela presença de fogo, sob variadas formas: "círculos de fogo, lagos e mares de fogo, anéis de chamas, muralhas e fossos de fogo, fauces de monstros lançando chamas, carvões ígneos, almas com forma de labaredas, rios, vales e montanhas de fogo" (*Ibid.*, p. 16). Esta conceção de um fogo purificador tem origem nas velhas mitologias indo-europeias, concretizando-se na literatura apocalíptica judaica e cristalizar-se-á até à atualidade.

Evangelho de Nicodemos e Divina Commedia – A construção dantesca da doutrina tradicional

Apesar de, efetivamente, abordarem uma temática comum, uma análise mais profunda acerca das representações do *inferno* nestas duas obras demonstra uma evolução ao nível da geografia, simbologia e objetivos da representação do *Inferno*, no seio da imagética religiosa católica-cristã.

A nível geográfico, é indiscutível que o *Inferno* dantesco é dotado de uma maior complexidade, consistindo num “abismo doloroso” (Alighieri, 2011, *Inferno*, IV, v. 7), composto por nove círculos, “que de infinitos gritos ressoava” (*Ibid.*, v. 9). Este abismo situar-se-ia sob Jerusalém, tendo, à entrada, a inscrição:

Por mim vai-se à cidade que é dolente,
por mim se vai até à eterna dor,
por mim se vai entre a perdida gente.
Moveu justiça o meu supremo autor:
divina potestade fez-me e tais
a suma sapiência, o primo amor.
Antes de mim não houve cousas mais
do que as eternas e eu eterno duro.
Deixai toda a esperança, vós que entraís.
(*Ibid.*, *Inferno* III, vv. 1-9)

Esta descrição elaborada do *Inferno* e o estabelecimento de uma relação entre o espaço e quem nele entra (a existência de uma inscrição que descreve o *Inferno*) representam notoriamente uma inovação de Dante, que pretende construir um espaço geograficamente complexo. A complexidade do espaço geográfico dantesco contraste com o *Inferno* mais simples descrito no *Evangelho de Nicodemos*: o *Inferno* seria, igualmente, uma gruta escura, onde se ouvem os gritos dos condenados, mas, desta vez, guardado por “portas de bronze” (Ev.Nc. / *Descida de Cristo aos Infernos*, V, 1), que Jesus Cristo destrói ao entrar.

Além da diferente caracterização física do *Inferno* enquanto espaço, as duas obras diferem também ao nível dos grupos que residem no *Inferno*: Dante, na *Commedia*, estabelece um sistema com vários níveis, correspondentes aos pecados: Limbo (onde estão todos aqueles que morreram antes da vinda de Jesus Cristo ou que “ficaram sem batismo” (Alighieri, 2011, *Inferno*, IV, v. 35), Luxúria, Gula, Avaria, Raiva, Heresia, Violência, Fraude e, finalmente, Traição, o círculo onde Lúcifer está acorrentado, aproximando-se, aqui, do final da narrativa da *Descida de Cristo aos Infernos no Evangelho de Nicodemos*, em que Jesus aprisiona Satanás no *Inferno*.

A segmentação dantesca é muito diferente da caracterização do *Inferno* feita no *Evangelho de Nicodemos*, em que todos os mortos estavam encarcerados no mesmo local, independentemente de terem (ou não) sido pecadores durante a sua vida (Harland, 2005); pelo menos até à vinda de Jesus Cristo, que liberta os justos e os leva consigo para o Céu, através do dom da ressurreição (*Catecismo da Igreja Católica*, §635; *Ev.Nc./ A Descida de Cristo aos Infernos*, II, 3). É igualmente relevante a caracterização do *Inferno* nesta obra como um organismo vivo, existindo uma distinção clara entre Hades – o lugar – e Satanás – o Príncipe do *Inferno*, que funcionam como duas entidades diferentes e interagem igualmente com Jesus Cristo.

Aliás, é exatamente nas interações entre as personagens e o espaço que reside a principal distinção entre estas duas obras: Jesus Cristo desce ao *Inferno* para libertar os justos, alterando fundamental e ativamente a dinâmica do *Inferno* e aprisionando Satanás, enquanto Dante age como um mero observador da realidade infernal, não tendo qualquer influência naquilo que acontece em seu redor – é evidente que Dante-autor, como cristão devoto, pretende representar Dante-personagem como alguém intrinsecamente inferior a Jesus Cristo, a única outra pessoa a atravessar o *Inferno* e conseguir sair, como evidenciado por Virgílio

na *Commedia*:

Inda era eu novo neste estado,
quando vi aqui vir um mais potente
com sinal de vitória coroado.
Tirou a sombra do perimparente,
(Alighieri, 2011, *Inferno*, IV, vv. 52-55)

Assim, estabelece-se nas duas obras que Jesus Cristo tem o poder necessário para interagir com o *Inferno*, ao contrário de Dante-personagem na ação da *Divina Commedia*.

O facto de Dante fazer questão de mencionar, através da personagem de Virgílio, o episódio da *Descida de Cristo aos Infernos* permite inferir que o autor tem um conhecimento extremamente vasto da imagética cristã e da doutrina da Igreja Católica, procurando, com a sua obra, unir o imaginário cristão e o conhecimento medieval (Costa, 2011; *Les Géants: Dante Alighieri*, 1970), numa obra de doutrinação e edificação.

Estes objetivos de Dante contrastam igualmente com aqueles do *Evangelho de Nicodemos*, que a literatura estima ter sido escrito no Século II, mas compilado apenas no Século X (Piñero Sáenz, 1993). No período em que foi escrito, o *Evangelho de Nicodemos* teria o principal propósito de cimentar a doutrina tradicional de Jesus Cristo e cristalizar a ideia da Ressurreição, algo que consta apenas parcialmente do Novo Testamento, em 1 Pe 3:18; 4:6, NVI, com a afirmação de que o Evangelho foi pregado também aos falecidos e implicando que Jesus teria estado no local onde os mortos estavam encerrados até à Ressurreição.

Tendo em conta a imensa distância temporal entre estas duas representações, há que manter presentes as alterações estruturais e doutrinárias profundas que a Igreja Católica sofreu entre os Séculos II e XIV, dominando a sociedade medieval europeia em todas as suas dimensões.

Desta forma, Dante está a escrever com uma visão muito mais robusta da imagética e doutrina cristãs, enquanto a escrita dos *Evangelhos Apócrifos* se dá num período em que essa cristalização ainda está a acontecer – por isso, o *Inferno* de Dante é muito mais elaborado, com uma divisão lógica, alicerçada numa doutrina estabelecida ao longo de séculos.

Conclusão

A comparação entre uma obra cristã-primitiva e uma obra escrita durante o um momento em que o Catolicismo enfrentava algumas crises na Europa permite um olhar aprofundado sobre a visão dos cristãos acerca do *Inferno*: desde a maior complexidade geográfica à inovação estrutural, *A Divina Commedia* estabelece um *Inferno* que, ainda que claramente construído sobre a imagética do Século II, se aproxima da representação de uma realidade nova, muito mais elaborada e com diferentes camadas narrativas.

A trajetória histórica da concepção do *Inferno* é ilustrada pela análise destas duas obras, numa demonstração clara da acrescida importância que as religiões Abraâmicas viriam a dar à vida após a morte.

Ao conceber o seu *Inferno*, Dante não o trata como um mero espelho daquilo que já estava contido na doutrina católica desde o seu início, preferindo inovar, com base nos progressos científicos medievais, incorporando uma dimensão filosófica profunda na sua obra. Esta dimensão contrasta com a dimensão narrativa mais plana do *Evangelho de Nicodemos*, que tem a finalidade principal de estabelecer a doutrina da Ressurreição, permitindo representações posteriores, como a de Alighieri.

Efetivamente, será possível afirmar que *A Divina Commedia* não poderia existir sem a construção da imagética do *Inferno* no *Novo Testamento*, que é

cristalizada pelo *Evangelho de Nicodemos*, em concreto pela *Descida de Cristo aos Infernos*.

Referências

Alighieri, Dante. 2011. *A Divina Comédia*, traduzido por Vasco Graça Moura. Lisboa: Quetzal Editores.

Burroughs, Bryson. 1927. "The Descent of Christ into Hell by Hieronymus Bosch." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 22 (11): 272-74. <https://doi.org/10.2307/3255855>.

Catecismo da Igreja Católica. 1993. Coimbra: Gráfica de Coimbra.

Costa, Daniel Lula. 2011. "A Divina Comédia Como Fonte Histórica." *Congresso Internacional de História* (5): 2258-2266.

Harland, Philip A.. 2005. "Jesus' Descent into Hell and Satan's Conversation with Hades (NT Apocrypha 3)." *Ethnic Relations and Migration in the Ancient World: The Websites of Philip A. Harland*. Consultado a 4 de julho de 2024. <https://philipharland.com/Blog/?p=70>.

Les Géants. 1970. *Dante Alighieri*. Paris: Paris-Match.

Lourenço, Frederico (trad.). 2022. "A Descida de Cristo aos Infernos / Evangelho de Nicodemos". In *Evangelhos Apócrifos Gregos e Latinos*. Lisboa: Quetzal.

Panofsky, Erwin, e Fritz Saxl. 1933. "Classical Mythology in Mediaeval Art." *Metropolitan Museum Studies* 4(2):228-80. <https://doi.org/10.2307/1522803>.

Piñero Sáenz, Antonio (ed.). 1993. *Fuentes del cristianismo: tradiciones primitivas sobre Jesús*. Cordoba, Madrid: Ediciones El Almendro, Universidad Complutense.

Quinones, Ricardo J.. 2024. "Dante". *Encyclopedia Britannica*. Consultado a 4 de julho de 2024. <https://www.britannica.com/biography/Dante-Alighieri>.

Tolkien e Historicidade em *Beowulf*

Bernardo Ribeiro

Licenciatura em Línguas, Literaturas e Culturas (FLUL)

Inês Marques (Orientadora)

Doutoramento em Literatura Portuguesa (FLUL)

DOI: 10.51427/com.est.2024.03.01.0010

RESUMO: O presente artigo visa demonstrar que a palestra “Beowulf: The monsters and the critics”, proferida por J. R. R. Tolkien em 1936, veio alterar drasticamente a subsequente crítica literária em torno da obra medieval *Beowulf*. Se, anteriormente, este épico era estudado apenas como uma fonte histórica acerca do território que hoje corresponde à Dinamarca por volta do século VIII, sendo as suas qualidades literárias relegadas para segundo plano, a partir da aula de Tolkien, *Beowulf* começa a ser encarado como um texto poético de fantasia que deve ser analisado à luz das suas particularidades artísticas inovadoras.

PALAVRAS-CHAVE: *Beowulf*; Fantasia; Historicidade; J. R. R. Tolkien.

ABSTRACT: This article aims to demonstrate that the lecture “Beowulf: The monsters and the critics”, given by J. R. R. Tolkien in 1936, drastically changed the subsequent literary criticism surrounding the medieval work *Beowulf*. If, previously, this epic was studied only as a historical source about the territory that today corresponds to Denmark around the 8th century, with its literary qualities relegated to the background, from Tolkien’s class, *Beowulf* begins to be seen as a poetic fantasy text that must be analyzed in light of its innovative artistic particularities.

KEYWORDS: *Beowulf*; Fantasy; Historicity; J. R. R. Tolkien.



Introdução

Beowulf é considerado um dos grandes poemas em inglês antigo no cânone literário mundial. Vários aspetos do poema têm sido debatidos ao longo dos anos: desde a sua autoria, se foi, realmente, preservado através da tradição oral, o subgénero literário e, por fim, a historicidade do poema. A palestra revolucionária de J.R.R. Tolkien, “The Monsters and the Critics,” que influenciou uma grande parte da subsequente crítica literária de *Beowulf*, na qual ele argumenta contra trabalhos prévios que encaravam o poema como uma pedreira na qual podiam encontrar factos históricos, ofuscando a excelência literária do texto, marcou a mudança na tradição crítica de *Beowulf*. A partir desse momento, este passou a ser maioritariamente visto como um trabalho de fantasia poética sem muita utilidade para o estudo da história.

Ironicamente, apesar da proeminência da palestra em forma de ensaio, sabemos, através de trabalhos publicados postumamente, que Tolkien encarava *Beowulf* enquanto história seriamente, sendo um exemplo disto o estudo intitulado *Finn and Hengest* (1982). Neste artigo, a palestra de 1936 de Tolkien vai ser o ponto de partida para contrastar as secções relevantes com trabalhos posteriores, argumentando em favor de uma visão histórica autêntica presente no poema.

Tolkien — “The Monsters and the Critics”

No dia 25 de novembro de 1936, Tolkien leu pela primeira vez a palestra “The Monsters and The Critics” que, uma vez publicada, alterou por completo a direção da crítica sobre *Beowulf*. Um dos seus argumentos era claro: o poema deve ser visto à luz da sua excelência literária que fora afogada pelas extensas críticas que o viam maioritariamente como um documento histórico e que raramente se

focavam na qualidade poética do mesmo.¹ Relevante vai ser também o facto de, no mesmo ensaio, Tolkien não só refutar opiniões de que os monstros em *Beowulf* ou eram um erro ou não deveriam aparecer em ambas as metades do poema, mas também acrescentar que estes eram essenciais para o poema, defendendo a legitimidade da fantasia como género literário.²

Foi, portanto, este momento que marcou o início do quebrar de uma tradição antiga e o começo de uma nova; uma tradição de crítica virada para uma visão do poema enquanto um objeto literário, e não uma em que o texto ora era visto como um documento meramente histórico, ora era interpretado e comparado a algo que alguns desejavam que o poema fosse.

Tolkien e fantasia

Considerando trabalhos como *Finn and Hengest*, é possível conceber que Tolkien encarava os aspetos históricos de *Beowulf* com seriedade, o que leva à questão: que razões podia ele ter para defender a fantasia em *Beowulf*? Uma razão plausível é avançada por Tom Shippey (2022), que aponta para a madura afinidade do autor com o fantástico. Mais especificamente, em 1936, Tolkien escrevia sobre fantasia há vinte anos e estava a meio do processo de publicar *The Hobbit* (1937), e se havia alguém que teria razões pessoais para defender dragões e outros monstros num poema, era, precisamente, alguém que estava a escrever

¹ "So far from being a poem so poor that only its accidental historical interest can still recommend it, *Beowulf* is in fact so interesting as poetry, in places poetry so powerful, that this quite overshadows the historical content, and is largely independent even of the most important facts such as the date and the identity of Hygelac that research discovered" (Tolkien 1936, 7).

² "I would suggest, then, that the monsters are not an inexplicable blunder of taste; they are essential, fundamentally allied to the underlying ideas of the poem, which give it its lofty tone and high seriousness" (Tolkien 1936, 142).

sobre o tema há duas décadas. Em “The Monsters and the Critics” (1936), Tolkien discorre favoravelmente sobre dragões em lendas,³ mencionando também que existia mais do que um poema recente inspirado pelo dragão de *Beowulf*,⁴ o que é verdade. De facto, havia mais do que um poema recentemente inspirado por dragões: o primeiro pela mão do Tolkien e outro pelo seu amigo C. S. Lewis. Tendo em conta as publicações póstumas de Tolkien, podemos agora afirmar que quando, por razões pessoais, não estava a defender a fantasia, este encarava a dimensão histórica em *Beowulf* seriamente. De forma a demonstrar parte desta dimensão contida em *Beowulf*, é crucial prestar atenção à divisão temática do poema, assim como à quantidade de linhas dedicadas a certos temas.

A estrutura do poema

Analisando a estrutura do poema, podemos verificar que a ação principal é composta pelas três lutas entre Beowulf, Grendel, a mãe de Grendel e o dragão, mas estas estão rodeadas por momentos de retrospeção e comentários de cariz histórico. De facto, o autor reserva mais espaço para estes momentos do que para a fantasia, na qual estão incluídas as três lutas citadas anteriormente.

Em *Beowulf and the North Before the Vikings* (Shippey 2022), este facto está esquematizado de forma clara. Vamos primeiro olhar para o espaço alocado para as lutas fictícias:

³ “Whatever may be his origins, in fact or invention, the dragon in legend is a potent creation of men’s imagination, richer in significance than his barrow is in gold” (Tolkien 1936, 18).

⁴ “More than one poem in recent years...has been inspired by the dragon of *Beowulf*” (Tolkien 1936, 18).

- Luta entre Beowulf e Grendel — Linhas 661–836
- A tentativa de vingança da mãe de Grendel — Linhas 1250–1650
- Luta entre o dragão e Beowulf — Linhas 2510–2850

Agora, as partes do poema relacionadas com história:

- É-nos apresentada a genealogia dos reis dinamarqueses (de Scyld a Hrothgar) — Linhas 1–660
- Beowulf é comparado a Sigemund e Heremond, os poetas cantam a história da luta em Finnsburg (um triunfo dos Danes sobre os Frisians), questões sobre quem vai suceder a Hrothgar — Linhas 837–1249
- Beowulf relata a Hygelac sobre os eventos na corte dinamarquesa — Linhas 1650–2199
- Beowulf, já envelhecido, fala sobre as guerras suecas na qual toda a dinastia real dos Geats será morta — Linhas 2200–2630
- Beowulf morre e um mensageiro conta ao seu séquito que perderam o rei, lembrando-lhes que têm como inimigos os Franks e os Swedes e fala-lhes ainda das guerras suecas — Linhas 2845–3182.

É possível, então, concluir que as lutas ocupam menos de trinta por cento do poema, tendo o autor dado mais ênfase ao contexto histórico do que à fantasia.

É de notar também que em várias destas secções nos são apresentados dezenas de nomes, muitos dos quais não encontram respaldo no atual conhecimento histórico e arqueológico, mas que o poeta pareceu considerar importantes quando tratava de matérias políticas.

Os escribas de *Beowulf* e o desastre de Hygelac

Apesar de *Beowulf* não conter referências temporais ou datas concretas, podemos afirmar os seguintes dois factos:

O primeiro é de que a única cópia do poema na qual todas as edições posteriores dependem foi escrita por volta do ano 1000 por dois escribas diferentes, cujas caligrafias distintivas nos permitem afirmar que, muito provavelmente, foi terminado entre os anos 1000 e 1010;

O segundo é de que o poema é situado no século VI, na Escandinávia. Isto explica-se pela incorporação, no poema, de uma personagem: Hygelac. Apesar de ter sido mencionado várias vezes antes da linha 1923 que este é o tio de *Beowulf*, neste exato momento, o poeta não pareceu particularmente preocupado em apresentá-lo devidamente, dando a entender que este assumia que os seus ouvintes contemporâneos o reconhecessem. É no poema também que é mencionada a morte do mesmo: um ataque que partiu do que agora é o Sul da Suécia até à zona correspondente aos Países Baixos. Foi este ataque que o levou ao encontro de um exército franco, tendo ele e a maioria dos seus homens sido massacrados. Felizmente, este acontecimento parece ter sido registado pelo historiador franco Gregory of Tours, perto da data do acontecimento. Este escreve que o ataque ocorreu durante o reinado de Teodorico I e, considerados outros detalhes, podemos ainda prever que provavelmente aconteceu depois de 525. Este facto é corroborado por outro cronista franco que escreve mais de cem anos depois, acrescentando apenas detalhes sobre a tribo que foi alvo do ataque.

Podemos, portanto, não só afirmar que este personagem existiu realmente, mas também que morreu por volta do ano 530 pelas mãos de um exército franco.

Apesar de *Beowulf* e da maior parte dos eventos diretamente relacionados com ele, como as lutas com os monstros, serem fictícios, há muitos exemplos

de acontecimentos, personagens e locais em *Beowulf* que estão alinhados com a arqueologia, e, em particular, com descobertas arqueológicas recentes, como o *mead-hall* encontrado pelo professor Cristensen, cuja construção ocorreu no início do século VI e que parece enquadrar-se com o *hall* que Hrothgar prometeu construir logo no início do poema.

Vikings e Beowulf

Beowulf pode ser também a chave para entender o motivo que levou ao fator surpresa dos infames ataques dos vikings no século VIII. Como sabemos, os Anglo-Saxões chegaram à atual Inglaterra no século V, mas mesmo antes eram comuns ataques dos saxões a partir do mar durante o período romano. Portanto, porque é que a chegada dos vikings foi motivo de choque?

A resposta é bastante simples: os ataques tinham findado. No século VI, a Escandinávia parece ter vivido um tempo particularmente tumultuoso, em parte por causa de disputas domésticas que são constantemente referidas em *Beowulf*. Compreensivelmente, esta região demorou algum tempo a recuperar, tendo como consequência um período de cessar de ataques vindos desta zona, explicando assim a surpresa de quem viu o retornar, séculos mais tarde, dos mesmos.

Conclusão

Apesar de Tolkien ter iniciado uma tradição crítica de *Beowulf*, com a sua palestra em 1936, que o vê como um poema e não como um documento histórico, sabemos, através de publicações póstumas, que este também dava importância ao texto como documento sobre o qual se podem retirar conclusões históricas. Recentes descobertas arqueológicas têm vindo, ao longo dos últimos anos, a

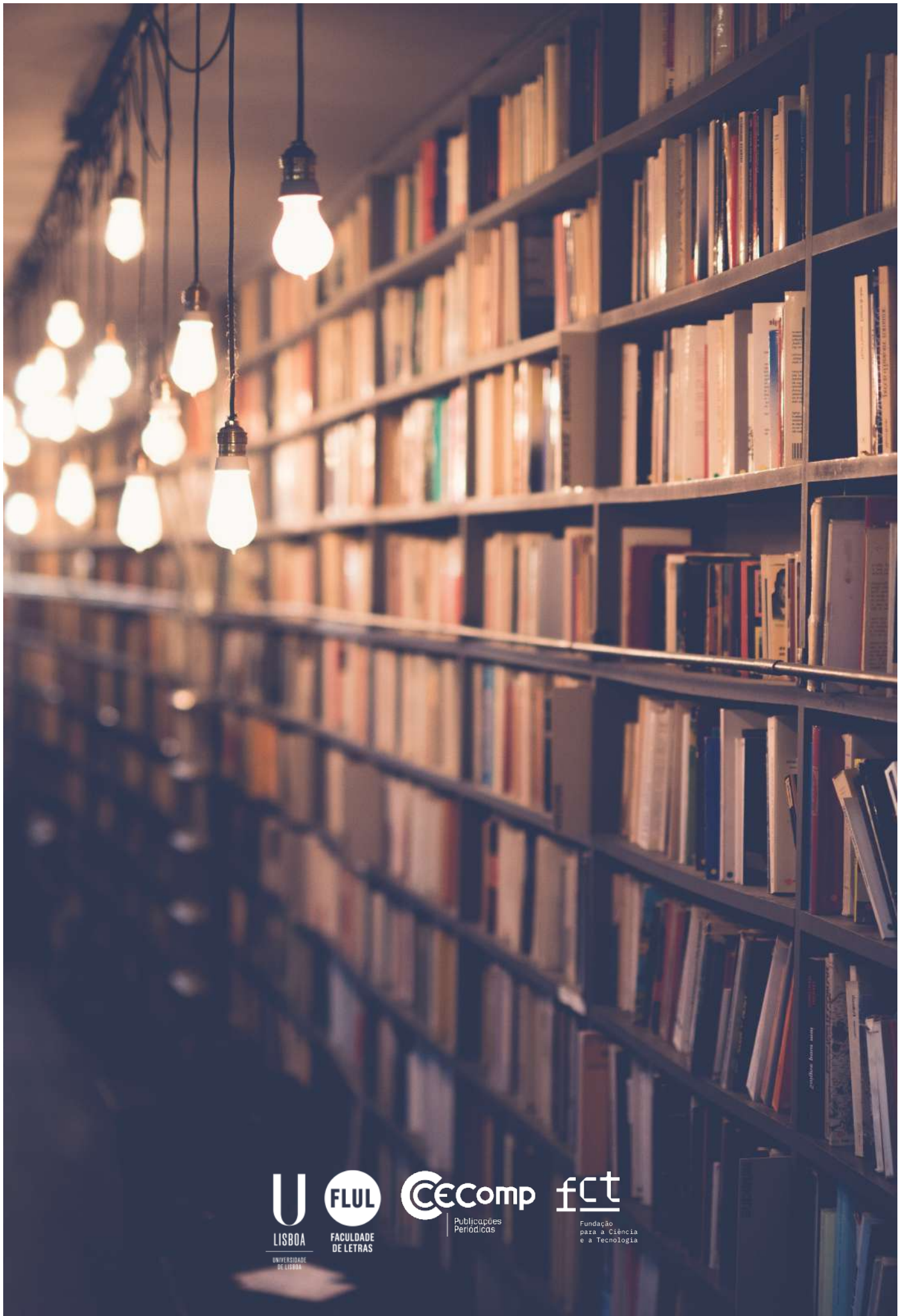
reforçar a visão de *Beowulf* enquanto um documento histórico e que nos oferece também um panorama geral sobre os eventos históricos do século V e VI na Escandinávia, podendo eventualmente ser uma peça fundamental para perceber parte da história da Inglaterra.

Referências

Shippey, T. A. 2022. *Beowulf and the north before the Vikings*. Leeds, England: Arc Humanities Press.

Tolkien, J.R.R., e Alan J. Bliss, eds. 1982. *Finn and Hengest: The Fragment and the Episode*. London: Allen & Unwin.

Tolkien, J.R.R. 1936. "Beowulf: The Monsters and the Critics." *Proceedings of the British Academy* (22): 102-30.



U
LISBOA
UNIVERSIDADE
DE LISBOA

FLUL
FACULDADE
DE LETRAS

CEComp
Publicações
Periódicas

fct
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia