



Olhos de safira: introdução à leitura de O cão de Dürer, um conto de Maria João Cantinho

Marcelo Pacheco Soares

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, R. José Augusto Pereira dos Santos, s/n, 24425-004, São Gonçalo, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: marcelo.soares@ifrrj.edu.br

RESUMO. Este ensaio promove uma leitura do conto ‘O cão de Dürer’, da escritora portuguesa Maria João Cantinho, publicado em 2006, evidenciando a sua correspondência com a gravura renascentista *Melencolia I*, de Albrecht Dürer (1514), além de outras obras do artista. A compreensão do protagonista da narrativa acerca da arte de Dürer se processa em uma viagem para dentro de si mesmo, a fim de acessar a sua própria memória. Por isso, fazemos aqui uso do conceito de ‘memória estética’ de Mario Praz (1982), veiculado em pesquisa sobre a correspondência entre literatura e artes visuais. Em razão da afinidade acadêmica da autora com os estudos acerca da obra de Walter Benjamin, discussões diversas do filósofo alemão igualmente comparecem como instrumento de leitura para o conto.

Palavras-chave: conto português contemporâneo, intertextualidade, estudos interartes, Albrecht Dürer, memória estética.

Sapphire eyes: introduction to the reading of O cão de Dürer, a Maria João Cantinho’s tale

ABSTRACT. This rehearsal promotes a reading of the tale ‘O cão de Dürer’, of the Portuguese writer Maria João Cantinho, published in 2006, showing the correspondence with the Renaissance engraving *Melencolia I*, of Albrecht Dürer (1514), and other artist’s works. The protagonist’s understanding of the story about the art of Dürer takes place on a trip into himself in order to access his own memory. Therefore, it is here used the concept of ‘aesthetic memory’ of Mario Praz (1982) in search of the correspondence between Literature and Visual Arts. Because of the academic affinity of the author with the studies of Walter Benjamin’s work, several discussions of the German philosopher also appear as a reading instrument for the tale.

Keywords: contemporary portuguese tale, intertextuality, interarts studies, Albrecht Dürer, aesthetic memory.

Introdução

Em ‘O cão de Dürer’, conto da escritora portuguesa Maria João Cantinho, recolhido na coletânea intitulada *Caligrafia da solidão* (2006), um homem de sobretudo, em um dia chuvoso, atravessa as ruas, esvaziadas pelo mau tempo, de uma pequena cidade na qual reside há pouco para lecionar música. O objetivo é comparecer a convite (ou convocação?) a um casarão antigo. Ao ultrapassar o seu portão principal, observa, no jardim, à borda de um lago, uma jovem que, absorta nos próprios pensamentos, escreve palavras ininteligíveis com o dedo na superfície da água. Os ‘olhos de safira’ da rapariga, que ele julga reconhecer de algum lugar, o fascinam, mas ela, alheia a tudo ao seu redor, quase que totalmente o ignora. Dentro da casa, o personagem encontra outro homem que com ele se assemelha, embora mais envelhecido, e este, sem mesmo cumprimentá-lo, solicita (ou ordena) que toque o piano que há na sala. Pela janela, o homem de

sobretudo, enquanto no instrumento dedilha um concerto do romântico oitocentista Robert Schumann, observa no jardim a rapariga e um imóvel e mudo cão negro, ainda com pouco sucesso em despertá-la do seu isolamento. Depois de travar breve diálogo com o seu duplo mais velho (mas cujas resultantes são menos dialéticas do que uma espécie de metafísica revelada), ele retorna ao jardim e repara que o exterior à casa se expandiu, fazendo desaparecer a cidade e o próprio casarão, e tudo o que ele podia avistar então era “[...] um jardim infinito e, ao longe, uma floresta cerradíssima, para onde desejava caminhar” (Cantinho, 2006, p. 83).

Como esse pequeno resumo já sugere, a narrativa desenvolve-se sob um clima onírico e há uma aparente falta de logicidade movendo os acontecimentos, uma ruptura nas relações de causa e consequência, cujas interpretações mais denotativas, hipóteses tradutoras dos seus enigmas, se potencialmente existem, deixaremos, em sua maioria, para explorar em oportunidade outra — ou,

no plural, em ‘outras’, já que nos parece que a narrativa faz por merecer muitas visitas, pela *poesis* de Horácio (de quem trouxemos famoso verso em epígrafe), que “[...] quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico [...]” e, “[...] dez vezes repetida, agradará sempre” (Horácio, 2005, p. 65). Por agora, para instrumentalizar futuras leituras, pretendemos apenas tatear sua pretensa ausência de coerência, promovendo um levantamento dos diálogos diversos que o texto estabelece com a arte da xilogravura do renascentista alemão Albrecht Dürer entre o fim do século XV e o primeiro terço do XVI. E referimo-nos em especial à obra *Melencolia I* (1514), reproduzida na Figura 1



Figura 1. Gravura *Melencolia I*, de Albrecht Dürer (1514).

Não nos antecipemos, porém. Se, por um lado, o nome do artista chega a nós de imediato, em função da unidade inicial de sentido do conto — o seu título —, pouco demoramos a concluir, por outro lado, que o sintagma *Cão de Dürer* não se apresenta, por si apenas, como um indício preciso e definitivo de a qual obra específica do autor estaria a fazer referência. E a menção ao ‘cão’, na verdade, ainda que restrinja opções, longe estará de resolver a questão. Isso porque, embora provavelmente um dos mais famosos cães que figuram em obras dürerianas esteja presente justamente em *Melencolia I*, que defendemos como a principal mas não a única afinidade intertextual estabelecida pelo conto, a

presença do animal não foi exclusividade sua dentre as criações de Dürer.

Como curiosidade, vem a propósito lembrar outro conto, no âmbito da literatura infantil, publicado pelo argentino Marco Denevi, em 1966, que igualmente menciona os vocábulos ‘cão’ e *Dürer* em seu título, mas já evidenciando a gravura referencial: *Un perro en el grabado de Durero titulado ‘El caballero, la muerte y el diablo’* (Denevi, 2006), sendo então outra a criação do artista renascentista a que alude — um trabalho produzido em 1513, um ano antes, portanto, de *Melencolia I*, e a que ainda retornaremos —, referindo-se, portanto, a *cão de Dürer* distinto.

Ademais, o animal fora ainda uma persistente testemunha de temas religiosos idealizados pelo gravurista, na maior parte das vezes na figura de uma raça tipicamente alemã, chamada atualmente de *Affenpinscher*, como em *A visitação* (1504) de Maria à sua prima Isabel (grávida já em idade avançada) e ao seu esposo Zacarias, além de nas cenas de *A Flagelação* (1497) do Cristo e *O Martírio de São João Evangelista* (1498). Na linha das representações religiosas, um cão de outra raça surge também, quase fora de enquadramento, n’*Adoração dos Magos* (1502) ao recém-nascido Menino Jesus. O mesmo ancestral dos *Affenpinscher* das três gravuras anteriores surgira já em *O cavaleiro a cavalo e o lansquenete* (1497). Na imagem da conversão de *Santo Eustáquio* (1501) ao cristianismo, cinco cães de caça, a simbolizar a fidelidade, acompanham-no enquanto ele vislumbra o Cristo crucificado entre os chifres do alce que pretendia abater. E, por fim, novamente um cão dorme (tal qual em *Melencolia I*) junto a *São Jerônimo em seu estúdio* (1514), enquanto ele trabalha, provavelmente escrevendo a *Vulgata*, sua tradução da Bíblia para o latim. Dentre outras imagens que Dürer produziu, desse que foi o santo que mais frequentou a sua obra, encontra-se *São Jerônimo* (1492), que também o trazia em companhia de um cão, um *Schnauzer*, enquanto realiza o mesmo ofício. Com todo esse inventário, queremos demonstrar que, por si apenas, a menção ao cão no título não particularizaria uma gravura düreriana a estar referida no conto; pelo contrário, seria indício de uma multiplicidade de criações suas, o que, de certo modo, sintomatiza a proposta da leitura que aqui efetuaremos, segundo a qual várias obras compareceriam na constituição da diegese da narrativa, ainda que satélites de uma citação capital.

Esta referência central com que o conto estabelece diálogo é indubitavelmente *Melencolia I*, conclusão a que chegamos em razão de dados mais enfáticos (dois, para sermos rigorosos), do que apenas o sintagma inicial *Cão de Dürer*, evidências

que nos cabe agora ilustrar. É preciso esclarecer, de início, que essa criação renascentista será, como por tantos pesquisadores, analisada pelo filósofo alemão Walter Benjamin em estudo da década de 1920, no qual, ao investigar o tema da melancolia na ‘Origem do drama barroco alemão’, voltando assim seu olhar nomeadamente aos séculos XVII a XIX, conclui que “[...] essa gravura antecipa sob vários aspectos o Barroco” (Benjamin, 1984, p. 164). É-nos pertinente citar o ensaio benjaminiano em razão de este, em especial, mas também a sua obra como um todo, de largo interesse da crítica nas últimas décadas, ter sido ao longo dos anos objeto de pesquisa de Maria João Cantinho em estudos acadêmicos por ela empreendidos na área de Filosofia. Seu resultado foi a dissertação de mestrado pela Universidade Nova de Lisboa, defendida em 1998, *O anjo melancólico - ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin* (em que, destaque-se, *Melencolia I* se faz presente), além de livros e artigos diversos sobre o pensamento benjaminiano que daí advieram, incluindo, mais tarde, a tese de doutorado *Walter Benjamin, revolução e messianismo: a História secreta*, de 2011. Essa afinidade teórico-acadêmica com a obra de um filósofo que figura, cremos, como um dos importantes estudiosos de *Melencolia I* é nosso primeiro indício de que, para além, encontramos saldo dessa pesquisa de Cantinho ainda na esfera poética, justamente na narrativa aqui sob apreciação, uma vez que, ademais, há nesse conto evidente manifestação da melancolia que Benjamin (1984) perscrutara na gravura, sugerindo ser ela a presença marcante no texto, que seria primeiramente seu *o cão de Dürer* do título.

Mas haverá um segundo indicativo, mais pertinente, da forte presença de *Melencolia I* no conto: trata-se da sua personagem feminina, visivelmente baseada na criatura alada que surge como figura central da gravura (Figura 2).



Figura 2. Detalhe de *Melencolia I*.

Está certo que lhe faltam as asas ou a coroa de louros ou a clássica pose da cabeça apoiada em uma das mãos para indicar a sua condição melancólica, percebida no texto por distintos movimentos — ou pela falta deles, que é no que ambas mais se assemelham. Mas isso porque não há na narrativa a pretensão de se conduzir uma *ekphrasis* da gravura, ao menos não em seu sentido clássico, como descrição exata sua; o texto, antes, ao que nos parece, quereria ‘transformar em seu objeto a totalidade dessa obra de arte tradicional, submetendo-a a transformações profundas’ (para estrategicamente utilizarmos aqui novamente palavras de Benjamin (1985), aquando da descrição do que ele classifica de ‘reprodução técnica’, diferenciando-a de uma reprodução manual no celebrado ensaio de meados dos anos de 1930 intitulado *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*). Ora, na sua assimilação da gravura de Dürer — mesmo elegendo traços em detrimento de outros, optando por aqueles que já suficientemente tornam razoável conjecturar a aproximação entre a sua personagem feminina e a figura que protagoniza *Melencolia I* —, não é então certa forma de reprodutibilidade técnica benjaminiana que Cantinho em seu conto promove? Comum às duas personagens (e nos parece que já suficiente para ratificar a analogia) há a posição sentada, à noite, em espaço aberto, próximo a uma construção e a uma porção d’água (embora na gravura o mar, evidentemente maior, esteja mais distante do que o pequeno lago à borda do qual está a escrever a personagem do conto), ambas acometidas por manifesto sentimento de desânimo, de profundo alheamento melancólico.

É claro que uma reprodutibilidade técnica provocaria a princípio algum afastamento dos sentidos originais da obra, cuja busca, de toda forma, parece mesmo ser sempre um empreendimento fracassado. Existe, no entanto, uma intenção retórica na falta de rigor de detalhes na construção da referência a *Melencolia I* em ‘O cão de Dürer’, já que a narrativa, regida como veremos pela importância do olhar, em sua eleição sobre que paridades privilegiar, orienta o leitor aos traços que então lhe serão mais pertinente enfatizar, a eles dando primazia — os olhos da rapariga, o seu “[...] belo olhar de safira [...]” (Cantinho, 2006, p. 80), o qual, imediatamente antes da citação do trecho do conto, destacamos na Figura 3.



Figura 3. Detalhe de *Melencolia I*.

Uma mulher estava sentada na borda do lago. Olhou-o e essas duas safiras luminosas e tranquilas, num semblante quase infantil, perturbaram-no. Teve a intuição de que a conhecia, talvez de um quadro antigo, já tinha visto aquele rosto não sabia bem onde. Um recanto obscuro da sua memória, certamente. Ela persistiu no silêncio, demorando o olhar no seu rosto, como se tentasse perscrutar os seus pensamentos. Era, no entanto, a beleza dos seus olhos e o seu mutismo que se tornavam inquietantes. Enquanto isso, ele avançava em direcção à entrada mais próxima, a porta que havia ao fundo da galeria. Por momentos, teve a intuição de que já havia visto aquela porta algures, mas não conseguiu identificar. Parecia haver uma passagem comunicante entre as imagens que lhe chegavam agora e as memórias que se despoletavam, à medida que identificava certos sinais. Ela perdeu o interesse nele e mergulhou novamente no seu sonho, escrevendo traços invisíveis na água. Ele continuou o seu caminho, sem conseguir tirar os olhos da rapariga, profundamente tocado pela sua beleza delicada e etérea (Cantinho, 2006, p. 79-80).

A descrição da personagem deveras se equipara à promovida por Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl (1983), autores de *Saturno e a melancolia* (mais um dos importantes estudos do século XX sobre a gravura), acerca da figura alada da imagem: “Os olhos da *Melencolia* são fixos no reino do invisível com a mesma vã intensidade com que a sua mão apalpa o impalpável”¹ (Klibansky, Panofsky & Saxl, 1983, p. 76)² —, paralelamente, a rapariga do conto, com seus ‘olhos de safira’, também ‘fixos no reino do infinito’, encontra-se sentada no jardim, escrevendo na água traços que só podem mesmo ser ‘invisíveis’ (já que o suporte, não efetivando o registro, obviamente torna ininteligíveis as suas mensagens) ‘mãos’, assim sendo, ‘com que apalpa o impalpável’. O fato é que tais referências, mais sutis do que seria um simples mimetismo da citada posição da figura alada düreriana (com as asas, a coroa de louros, a cabeça apoiada em uma das mãos...), identificam do mesmo modo o estado melancólico da personagem. E os ‘olhos de safira’, que fascinam e intrigam o protagonista, sobrepõem-se aos da gravura renascentista, a qual se mantém, assim, como um palimpsesto seu.

Pois eis que o olhar lançado em direcção a essa rapariga pelo homem de sobretudo (personagem que, afinal, mesmo não sendo responsável pela voz narrativa, é quem a narração elege para acompanhar,

o que não será agora vão enaltecermos, por se tratar de mais uma sobreposição de olhares, de pontos de vista — o intradieético do herói, o extradieético da narração) faz-nos compreender a nossa própria condição de leitor/observador do conto. O protagonista — nomenclatura que ele mesmo adota, na “[...] sensação de que tudo era tão artificial que lhe parecia um filme, onde ele era o protagonista [...] centro de uma charada” (Cantinho, 2006, p. 81), tornando-se também assim duplamente protagonista, uma vez mais intradieética (na sua própria percepção dessa condição) e extradiegeticamente (na nossa constatação) — o protagonista, repetimos, sente-se tomado por algum fascínio, a despeito da intangibilidade da moça, ou do seu olhar. Essa falta de retribuição do olhar representa mais precisamente a inépcia do protagonista de compreender a obra que vislumbra. Benjamin (1989) (cujo pensamento, pela afinidade acadêmica que com ele estabelece Cantinho em seus diversos trabalhos, reputamos afinal como relevante na construção de uma possível epistemologia que permeie a poética da autora), discutindo a experiência da aura (o sentido originário) da obra de arte, muito a propósito edifica imagem similar ao tratar da percepção do objeto artístico: “Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar” (Benjamin, 1989, p. 139-140). Ou, de novo, como a própria Cantinho cita em sua dissertação de mestrado, segundo tradução que oferece a partir da edição francesa que usa: “Desde que se é — ou se crê — olhado, ergue os olhos. Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de erguer os olhos” (Cantinho, 1998, p. 33). Mais à frente, aliás, ela esclarecerá:

Assim, podemos dizer que, se por um lado, a aura diz respeito a uma comunidade recíproca, ela refere-se, sobretudo, a essa ‘lonjura’ que se instaura no momento mesmo da contemplação da obra. No caso da aura da obra de arte, ela diz respeito à identidade e autonomia da obra de arte, que se mantém na distância, face ao nosso ‘olhar’, enquanto «ela nos olha» (Cantinho, 1998, p. 108, grifos da autora).

Nessa experiência de ‘investir’ a rapariga ‘de poder de revidar o olhar’, o herói falha, exceto por breves instantes, o que, longe de representar alguma vitória, seu duplo classifica como tão somente “[...] o golpe fatal” (Cantinho, 2006, p. 82) — estratégia, afinal, da obra de arte para ‘se manter na distância, face ao seu olhar, enquanto ela o olha’. Pois nós, leitores do conto de Maria João Cantinho, potencialmente teremos reação análoga em relação à narrativa, já que estamos perante um texto marcado

¹Tradução nossa de edição do texto em italiano: “Gli occhi della *Melencolia* sono fissi nel regno dell’invisibile con la stessa vana intensità con cui la sua mano stringe l’impalpabile.”

²Em sua dissertação de mestrado, Maria João Cantinho cita precisamente esse mesmo trecho de ‘Saturno e a melancolia’, a partir de sua tradução de uma versão em francês do texto: “[...] o olhar do gênio alado é o de um cego ‘fixado sobre o longínquo vazio’” (Cantinho, 1998, p. 78).

por certa ilegibilidade, mas cujas plasticidade e poeticidade são tão esteticamente sedutoras que de seus olhos não podemos escapar, embora tentem escapar-nos eles, cabendo-nos, como viemos empreendendo, o esforço de ‘investi-la de poder de revidar’ esse nosso ‘olhar’ que agora lhe dedicamos.

Se verificamos essa espécie de representação especular do leitor no próprio conto, no comportamento do seu herói, é menos para estabelecer um metalinguístico jogo de efeito que adorne o nosso ensaio e exalte a qualidade literária do trabalho de composição de sua autora do que para, a partir dessa associação, identificar o homem de sobretudo mais genericamente como uma metáfora do observador da obra artística, aqui principalmente (mas não apenas, enfatizemos) de *Melencolia I*. Daí a importância do tema do olhar nessa narrativa em que, afinal, se vislumbra de que modo a percepção espectadora da obra de arte constrói variações de sentidos que a sua ativa produção leitora pode promover, a partir da ‘apropriação’ e da ‘transformação’ de que nos fala Benjamin.

Essa cooptação do personagem às funções de espectador estará marcada e confessada em sua reação ante a rapariga, quando se lhe desperta a ‘intuição de que a conhecia, talvez (nada casualmente) de um quadro antigo’, e de que ‘já tinha visto aquele rosto não sabia bem onde’. Como, porém, as lembranças se escondem em ‘recanto obscuro da sua memória’, o olhar da rapariga esquiva-se, desinteressa-se dele. Seja, na economia do enredo do conto, a imprecisão da memória algo efetivo, seja também, dada a ausência de fronteiras possíveis na multiplicidade semântica de um signo artístico, representação da sensação de se estar sempre pela primeira vez diante de um quadro, mesmo a cada nova contemplação: a estupefação que assalta o personagem/espectador centra-se nessa figura do sensível trabalho de Dürer a que a narrativa faz referência, cujos resultados estéticos são olhos vivos, faiscantes, grávidos de pensamentos profundos sobre a existência, a contrastarem com o seu mutismo e a total inoperância do corpo para operar tais ideias (daí os instrumentos de trabalho que a cercam sem uso, espalhados caoticamente pela gravura³, e as asas que, mais do que a identificar com

um anjo, reforçam sua imobilidade porque, mesmo as tendo, ela não voa).

O que a rapariga — também “[...] um corpo mudo, ao qual faltava a vibração da vida” (Cantinho, 2006, 81) — não poderia, como a figura da gravura, dizer com a fala (ou com os dedos, que escrevem textos que afinal não se registram), poderia transmitir — e o personagem/espectador parece ter ciência disso — com esses olhos, cuja leitura, porém, ele não consegue efetivar, olhos que não são por ele investidos de poder de revidar do olhar que ele lhes dedica.

Por isso é que, para o protagonista, “[...] o olhar dela, o modo como agia e o olhar ‘não pareciam ser deste mundo’, alheios a tudo, presos num ‘encanto’ qualquer ‘que ele não saberia identificar’” (Cantinho, 2006, p. 80, grifo nosso) — e esse distanciamento em um lugar ‘encantado’ concretiza-se não apenas por efeito da condição melancólica na qual está mergulhada, gerando-lhe o isolamento de ‘um corpo mudo’ e causando-lhe ‘falta de vibração’, mas também em função da imobilidade que é característica da imagem no espaço pictórico (o ‘outro mundo’ de que ela advém) do qual o espectador possui vaga memória.

Prossigamos: no conto, outro elemento que se oculta nas reminiscências sobre arte do personagem é a porta que o conduzirá ao interior do casarão, sobre a qual ele também revela a intuição de que já havia visto algures. E eis um ponto em que o próprio conto, tal qual a rapariga que desvia o olhar do seu espectador diante da sua leitura falha, parece querer fugir de nós, porque, diante dessa porta, perde-se por um instante a linha de raciocínio que construíamos, em razão da, a princípio, ausência de uma referência imagística dessa natureza em *Melencolia I*, gravura na qual há uma construção ao fundo, mas sem entrada aparente. Em tal beco em que nossa tentativa de decifração da narrativa nos aprisionaria, surge-nos, porém, como uma porta de saída (com o perdão da infâmia) o selo criado pelo gravurista Dürer para legitimar-se como autor de sua obra, em uma época na qual — dada a difusão da recém inventada imprensa, que aliás possibilitara a sua arte — já começava a se tornar pertinente proteger-se de plágio. Trata-se do famoso monograma dureriano reproduzido na Figura 4.

Ora, em texto introdutório ao livro do artista cearense Sérvulo Esmeraldo, estudioso das gravuras do renascentista alemão, o filósofo Álvaro Valls aponta que o pai de Albrecht Dürer era um artesão qualificado, mestre na ourivesaria, de origem húngara, proveniente de uma aldeia cujo nome significava ‘porta’, o que daria, em alemão, *Tür*. O ourives adotou como nome de família a forma

³Benjamin analisa essa profusão de utensílios em repouso na gravura: “Em sua recepção do pensamento estóico, o Barroco atribui muito menor importância ao pessimismo racional que à desolação com que a prática estóica confronta o homem. O amortecimento dos afetos, e a drenagem para o exterior do fluxo vital responsável pela presença no corpo desses afetos, pode transformar a distância entre o sujeito e o mundo numa alienação com relação ao próprio corpo. Na medida em que esse sintoma de despersonalização é visto como um estado de luto extremo, o conceito dessa condição patológica (na qual as coisas mais insignificantes aparecem como cifras de uma sabedoria misteriosa, porque não existe com elas nenhuma relação natural e criadora) é colocado num contexto incomparavelmente fecundo. É consistente com esse conceito que em torno do personagem de Albert Dürer, na *Melencolia*, estejam dispersos no chão os utensílios da vida ativa, sem qualquer serventia, como objetos de ruminação” (Benjamin, 1985, p. 164)

germanizada *Türer* e depois *Dürer*, que significaria algo como ‘homem da porta’, celebrizado nas armas e no monograma das obras do filho. No monograma, o ‘A’ serve de portal (dintel e batente, umbral ou ombreira), enquanto que D toma forma de uma portinhola ou portãozinho (Valls apud Albuquerque, 2013)^{4,5}.



Figura 4. Detalhe de *Melencolia I*.

Dessa forma, não parece restar dúvida de que a ‘porta’ que a narração menciona é o próprio gravurista, que se representa em suas obras através desse significante que o nomeia e cuja obra, notadamente *Melencolia I*, será então, segundo viemos defendendo, uma entrada possível para os sentidos do conto: por conseguinte, teríamos em

Dürer, mesmo metonimicamente, em sua condição de artista que perpassa o tempo e une pontos distanciados por séculos, o que a narrativa classifica como a ‘passagem comunicante entre as imagens que nos chegam agora’ na leitura do conto ‘e as memórias (do personagem/espectador, dos leitores, da escritora/pesquisadora e mesmo de toda uma tradição crítico-teórica) que se despoletam’.

Ora, a memória é precisamente a força vital empregada na construção das relações interartísticas, como essa que o conto de Cantinho pretende estabelecer com as gravuras de Dürer (aqui criando um fenômeno intertextual aberto e cômico). Em estudos do início dos anos 1970, sobre o paralelo entre Literatura e Artes Visuais, o italiano Mario Praz (1982) resgata o pensamento do filósofo, concidadão seu, Antonio Russi. Ele explica que, embora um objeto, na ausência de um dos cinco sentidos humanos, possa ser percebido através dos outros, o mesmo, no entanto, não ocorre com a Arte, pois a expressão de uma arte não é assimilada por método similar, ou seja, pelo emprego simultâneo das demais. Assim, cada arte reside em todas as outras artes, mas não por ação dos sentidos, e sim, necessariamente, por efeito da memória: e, por isso, a memória — e, enfatizá-íamos: nesse caso, a memória do espectador, do leitor, “[...] espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita a escritura” (Barthes, 1988, p. 70), como nos aponta Roland Barthes — a memória, insistimos, é, “[...] em si mesma, Arte, na qual todas as diversas artes se unificam sem resíduos” (Praz, 1982, p. 58). A isso, acrescenta o mesmo autor:

O objeto, que na velha teoria estética da imitação era externo, oferecido aos sentidos, provou ser um objeto interno, vale dizer, um estado de espírito. Mas, uma vez excluídos os sentidos, este objeto interno — argumenta Russi — só pode ser oferecido pela memória (Praz, 1982, p. 58-59),

ou, mais precisamente, o que Praz classificará como ‘memória estética’. E, muito pertinente à atmosfera insólita de ‘O cão de Dürer’, conto que põe em questão as memórias estéticas de seu protagonista, submetendo-o a um percurso onírico e, assim, desvalido das explicações mais cartesianas, as quais nos ‘capacitariam a compreender a narrativa no nível dos sentidos’, completa o crítico italiano: “E quais são as características da memória estética em Arte? Sua incapacidade de ser compreendida — diz Russi — no nível dos sentidos” (Praz, 1982, p. 59)

Mario Praz ainda esclarece uma vez mais:

As sensações concomitantes que se oferecem à memória através da percepção de uma obra de arte só

⁴Trata-se de texto publicado originalmente, a título de nota introdutória, no trabalho artístico-teórico de Sérvulo Esmeraldo A. D.: *De Monograma a Metagrama*, obra a que não nos foi possível alcançar acesso. Citamos, assim, o texto de Valls conforme reportagem de Carlos Albuquerque sobre o seu lançamento, publicada na versão em português do portal de notícias da agência de comunicação alemã *Deutsche Welle*.

⁵O historiador Daniel Jütte corrobora a leitura de Álvaro Valls: “Unfortunately, we do not know what the the front door of one of Nuremberg’s most famous burghers, Albrecht Dürer paid particular attention to its designs. It is fair to say that no other artist of the time played as skillfully with the door motif and its symbolism as Dürer did in his oeuvre. Of course, this also owed to the fact that his German surname — a translation of the Hungarian word ajtó (door), reflecting the name of his ancestral hometown, Ajtós — was derived from the German word for door (Tür). Dürer was a virtuoso in using door imagery as part of his artistic self-fashioning: he incorporated a representation of a door in his coat of arms, and he even fashioned the capital A of his famous monogram A.D. in the shape of an open door (by stretching out the triangular form of the letter A and raising the horizontal bar to create the impression of a lintel). Dürer’s placement of the monogram in his paintings sometimes seems to imply a message, especially in his religious works. In his Paumgartner altarpiece, for instance, the monogram conspicuously appears on the post of another liminal space: a wooden awning, underneath which lies the infant Christ (Christ himself, of course, also being a ‘door’, according to the New Testament). Mary’s gaze, in turn, passes right through the open door represented by the letter A. Given that Dürer, in his famous Munich self-portrait from that same period, did not shy away from presenting his likeness in a Christlike manner, it is possible that similar intentions are at work in the altarpiece. In this reading, the letter A, the doorframe of the monogram, doubles as a doorframe through which Mary’s sacred gaze passes, thereby endowing the artist with divine inspiration” (Jütte, 2015, p. 59).

podem continuar a ser memórias e jamais poderão ser vividas em outra parte que não a memória. [...] A grandeza de uma obra de arte consiste na faculdade conferida à memória de estabelecer — a partir dos dados sensoriais oferecidos por uma determinada arte — certa margem de indeterminação para todo o restante. E é esta a diferença entre memória prática e memória estética: enquanto naquela a sensação real correspondente pode substituir a sensação imaginada, a memória estética é, em vez disso, sempre substancialmente memória, porque nenhuma sensação real nem qualquer grupo de sensações reais pode substituir as sensações que ela oferece à consciência (Praz, 1982, p. 59)

Por isso, não será precisamente Dürer que o protagonista encontrará ao entrar no casarão, após passar pelo portal que identifica o gravurista, mas a si mesmo, constituído em seu duplo mais velho (e o casarão seria então uma autorrepresentação, condizendo com a leitura arquetípica que Carl Jung (2002) faz do signo da ‘casa’ aquando de seu surgimento nos sonhos⁶, sendo então pertinente registrar outra vez, agora por novo motivo, a atmosfera onírica do conto). Alfredo Bosi, dissertando sobre a relação entre ‘imagem’ e ‘discurso’, afirma a subjetividade da percepção ao constatar que “[...] o ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência” (Bosi, 2010, p. 19), concluindo:

A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. [E não estamos diante de uma memória onírica na leitura de *O cão de Dürer*?] Com a retentiva começa a correr aquele processo de ‘coexistência’ de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele. (Bosi, 2010, p. 19, grifos do autor)

A ‘convivência’ entre tempos concretiza-se no encontro entre o homem de sobretudo e seu duplo mais velho na ‘passagem comunicante entre as imagens do agora e as memórias que se despoletavam’ — e, de fato, segundo reconhece um deles: “Há entre nós um ‘sonho’, uma ‘imagem’, uma ‘fractura no tempo’” (Cantinho, 2006, p. 82, grifos nossos).

Esta passagem se dá pela porta/ideograma de Dürer, que surgiria então como metonímia do acesso (necessário para compreender a rapariga e

para efetivar a leitura da gravura) ao acúmulo artístico-cultural do próprio personagem, em sua função de espectador da arte e das ‘sensações concomitantes’ que lhe suscita a obra — já que as ‘memórias estéticas’ que ele objetiva acessar ‘jamais poderão ser vividas em outra parte que não a memória’, isto é, o nível da sua própria ‘consciência’, na lembrança das ‘sensações’ que as obras de arte oferecem⁷. A trajetória do personagem, pois, é na direção de si mesmo. Se houvesse algo de ecfrásico nesse conto, tratar-se-ia, sobretudo, de uma *ekphrasis*, ressaltemos, fundamentalmente ‘subjetiva’.

De fato, no interior do casarão, após adentrar uma “[...] sala com reposteiros forrados a púrpura [...]” (Cantinho, 2006, p. 80) que é como se fossem rasgos vermelho-sangue no avesso da própria pele, o que ele encontra é uma vasta gama de obras artísticas, o seu próprio repertório cultural acumulado, desde estantes repletas de livros que eram “[...] tudo quanto um bibliófilo apaixonado poderia encontrar [...]” (Cantinho, 2006, p. 80) até a coleção de partituras em que seu duplo indica haver “tudo o que é preciso” (Cantinho, 2006, p. 81) e dentre as quais ele escolhe uma para tocar, “optando por um concerto de Schumann” (Cantinho, 2006, p. 81) — grafado de fato Schumann, com dois m’s, ao contrário da grafia corrente de seu nome na Alemanha: simples erro ortográfico que escapou à revisão editorial? reforço do aspecto onírico desse espaço, no qual a realidade se reflete mas sem precisão (na duplicação indevida do m), como no próprio surgimento do duplo anacrônico do protagonista? Teríamos, no segundo caso, evidência do poder de transformação que esse olhar espectador pode promover numa obra, nos diferentes (mas indissociáveis) sentidos que possuem a arte produzida e a arte lida, dor lida e dor sentida produzidas.

A entrada para si mesmo (ou para o próprio repositório de obras artística que contemplou na vida e que se encontra abrigado pela biblioteca da sua psique, à qual recorre para produzir sua visão de mundo e, mais especificamente, sua leitura da rapariga da gravura e/ou do jardim) é o que permite que outras obras marquem a sua presença nesse

⁶Em sua autobiografia *Memórias, sonhos e reflexões*, Carl Jung interpreta, em alguns dos seus próprios sonhos, o arquétipo da casa como representação da sua personalidade. Em um desses sonhos, por exemplo, “[...] siempre se repetía el mismo motivo: junto a mi casa había otra, es decir, un ala, o un anejo, que me era desconocido” (Jung, 2002, p. 240), sobre o que conclui: “El ala del edificio para mí desconocida constituía una parte de mi personalidad, un aspecto de mí mismo; representaba algo que me pertenecía, pero que todavía no me era consciente.” (Jung, 2002, p. 241) Há também uma casa com que sonha em certa ocasião (e que, no sonho, seria a sua casa, cuja arquitetura e ornamentação descreve com riqueza de detalhes) cujas leituras promovidas por Freud o desagradaram e ele confessa representarem o seu rompimento metodológico com o então mestre. Jung vislumbra, nesse caso, como “[...] evidente que la casa representaba un tipo de psíquis, es decir, mi estado de conciencia de entonces con sus complementos hasta entonces ignorados” (Jung, 2002, p. 193).

⁷Será digno de nota perceber que, embora a cite em sua dissertação de mestrado e, mesmo, assim como nós aqui, integralmente a reproduza no trabalho (a demonstrar a relevância que a gravura possuiu em seus estudos), nesse espaço acadêmico, diríamos que um pouco contraditoriamente a isso, Maria João Cantinho dedica a *Melencolia I* poucas linhas de análise mais específica. Pareceria, então, que a esfera literária, o campo da poética, surgiria como profícuo lugar alternativo em que não mais a pesquisadora Cantinho, mas a Poeta Cantinho poderia intentar compreensões ainda não satisfeitas acerca dessa obra que, parece claro, intriga-a, de modo que o protagonista de ‘O cão de Dürer’ constituísse então mais do que metáfora de ‘um leitor’, mas fundamentalmente da ‘leitora’ que a autora do conto é da arte de Dürer, complementando, no âmbito da literatura, as ações impetradas à teoria artístico-filosófica, que não lhe satisfizera a decifração dos ‘olhos de safira’ que o renascentista oferecera ao seu olhar de espectador.

conto, em especial as do próprio Dürer, a fim mesmo de colaborar nessa contemplação mais específica que se empreende de *Melencolia I* — afinal, como nos lembra Antoine Compagnon, procurar interseções nos discursos de um autor dentro de uma mesma obra ou em qualquer outra produção sua é “o método mais geral e menos controvertido, em suma, o procedimento essencial da pesquisa e dos estudos literários” (Compagnon, 2001, p. 68), o que sem dúvida podemos estender para a leitura de exemplares pertencentes às esferas de outras artes. Daí que seja importante investigarmos a própria imagem desse casarão que, enquanto autorrepresentação do protagonista, ainda nos termos jungianos anteriormente expostos, torna-se então fundamental nessa viagem para dentro de si próprio que ele irá executar.

Verifiquemos que, na narrativa de Maria João Cantinho, essa edificação, trancada em seus próprios sentidos imprecisos, assemelha-se de algum modo a outra, também hermética, inclusive fisicamente. Referimo-nos a *O castelo*, da novela de Franz Kafka, cujo imóvel que lhe intitula ficava no alto de uma montanha e podia ser avistado de qualquer ponto da aldeia, assim como ocorre com o casarão do conto em análise: “Ao longe, o casarão permanecia imutável e a sua silhueta dominava toda a cidade, bem à vista, no alto da colina.” (Cantinho, 2006, p. 79) Ora, essa descrição remete a outra gravura de autoria de Dürer, a mesma que servira de substrato para o citado (e quase homônimo) conto de Marco Denevi — *O cavaleiro, a morte e o diabo* (1513), abaixo reproduzida, em que, na parte superior, ao cimo das cabeças do diabo e do cavaleiro, uma edificação que reflete a descrita na narrativa (Figura 5).

Mas atenhamo-nos a outra peculiaridade da gravura: em que pese que nela o cão, em plena atividade junto ao cavaleiro, não se assemelha ao animal inerte do texto de Cantinho, com efeito mais condizente ao da obra de 1514, haverá outro motivo em sua composição que nos auxiliará na leitura do conto: a presença dos dois cavalos e suas particularidades. Sobre o primeiro, de aspecto mais jovial, com porte altivo e garboso, monta o cavaleiro; o outro tem a cabeça voltada ao chão, a crina desgrenhada, a imagem decrépita: e a ampulheta acima deles, trazida pela figuração da morte, com um pouco menos de areia a escorrer do que a que nela já se esvaiu, alude ao destino incontornável que a todos vitimar, representado pelo resultante crânio abaixo de ambos, conforme é possível mais bem observar no seguinte fragmento dessa gravura (Figura 6).



Figura 5. Gravura *O cavaleiro, a morte e o diabo*, de Albrecht Dürer (1513).



Figura 6. Detalhe de *O cavaleiro, a morte e o diabo*.

A tais animais identificaríamos como o cavalo mais jovem e seu duplo mais velho, designações convenientemente escolhidas a fim de concluirmos

que então estariam reproduzidos na narrativa de Cantinho precisamente os personagens do homem de sobretudo, e seu duplo mais velho, cuja identidade mútua é evidenciada, na cena do encontro entre eles, pelos olhos (novamente o ‘olhar’), em contrapartida às suas diferenças etárias demonstradas nas câs do segundo: “Foi quando viu um homem grisalho atrás de si. Tinha os traços finos e regulares, os olhos cinzentos. Uma cor semelhante à dos seus próprios olhos” (Cantinho, 2006, p. 81).

Como vimos, o ‘tempo’ que separa os dois personagens surge momentaneamente ‘fraturado’ no conto “Há entre nós [...] uma fratura no tempo [...]” (Cantinho, 2006, p. 82), concedendo o encontro entre os duplos anacrônicos da narrativa, ainda que com uma limitação, o fato de ambos não ficarem de frente um para o outro — “[...] para que o tempo se ofereça diante de nós e possa haver ainda essa passagem” (Cantinho, 2006, p. 82), explica o mais velho. Trata-se do mesmo tempo existente entre as duas imagens equinas de ‘O cavaleiro, a morte e o diabo’, encimados convenientemente pela ampulheta: a indomável grandeza responsável pelo inflexível resultado que é a morte, imperativo que não se subverte. Daí que, nesse contexto, o casarão exista igualmente como símbolo de força, poder, autoridade: o que torna pertinente que o comparássemos ao castelo kafkiano.

A propósito disso, Walter Benjamin (1985) (cujas ideias será novamente conveniente retomar) lia-o como signo de poder, ao contrário de Max Brod, amigo de Kafka, que ali antevia a Graça inalcançável, sobre o que ele critica: “[...] essa interpretação constitui hoje, a partir de Brod, patrimônio comum da exegese kafkiana. [...] É uma interpretação cômoda, que se torna cada vez mais insustentável à medida que se avança na mesma direção” (Benjamin, 1985, p. 153)⁸.

Quanto a isso, percebamos que as ações do protagonista do conto são, ao menos a princípio, conduzidas pelas arbitragens oriundas desse casarão, desde a convocação (ou convite, mas que o herói em momento algum cogita recusar) que recebe para visitá-

lo, até a ordem de seu duplo mais velho para tocar o piano (ainda que sob um tom firme, mas sem arrogância). Se o casarão, todavia, lhe é uma autorrepresentação, junguianamente falando, desse ponto de vista psicanalítico, funcionaria prioritariamente como seu superego, instância do aparelho psíquico humano que se caracteriza justamente pela (necessária, sem dúvida) função censora.

Haveria, então, um atrevimento na narrativa em permitir que finalmente se possa, mesmo que por convocação e não necessariamente em razão de um ato subversivo, adentrar a obra — ação aparentemente impossível em Melencolia I, em que a edificação não possui entrada visível; missão na qual o agrimensur de O castelo não poderia ter outro resultado que não o malogro, porque, nesse contexto, “[...] toda a tentativa humana está, desde o seu início, condenada ao seu fracasso [...]” (Cantinho, 2009, s/p), segundo o própria Cantinho — e essa quebra da impenetrabilidade (mesmo não destituindo instâncias de ‘força, poder, autoridade’) será talvez um passo inicial para, por extensão, se alcançar (ou brevemente tocar) a outra obra, a obra artística: seja a literária, isto é, o próprio conto, no nosso caso, seja a pictórica, a gravura, no caso do protagonista, cujos sentidos intrigantes estão metonimicamente abrigados aqui pelo reservadíssimo olhar da rapariga. Para isso, talvez, tenha sido preciso justamente, de algum modo, subvertê-la, como o conto faz com a gravura ao dela se ‘apropriar’ para ‘transformá-la’, constituindo essa ekphrasis subjetiva que verificamos produzir-se em ‘O cão de Dürer’.

Na ânsia por leituras que decifrem o ‘olhar de safira’, o homem de sobretudo retorna ao lugar em que deixara a rapariga: “O jardim era vasto e ele não se apercebera como o espaço à sua volta se alargara consideravelmente. Já não avistava qualquer casa, mas apenas um jardim infinito e, ao longe, uma floresta cerradíssima, para onde desejava caminhar” (Cantinho, 2006, p. 83).

Ora, o jardim (e vem muito a propósito que seja ‘infinito’) é símbolo borgiano do espaço labiríntico onde se constroem as também infinitas possibilidades semânticas do literário (e referim-nos, claro está, à narrativa que Jorge Luis Borges (1956) publica em *Ficções*, ‘El jardín de senderos que se bifurcan’⁹). Mas, nesse jardim, há também o cão de Dürer, que, mesmo ‘mudo’, “[...] olhava-o, mergulhado na sua placidez [...], como se tivesse a eternidade pela frente [...]” (Cantinho, 2006, p. 83),

⁸No artigo *Sob a frágil luz do anjo: entre a tradição e a modernidade*, Cantinho, em outra produção acadêmica sobre Benjamin, reitera: “Para Benjamin, tal interpretação era, no mínimo, grosseira e, longe de ser o símbolo da Graça, o Castelo parece enquadrar-se numa lógica alegórica e infernal, a de um mundo onde a Graça se fez ausente. Mais próximo de Strindberg e de Benjamin, os quais consideravam que ‘O inferno é esta vida aqui’, ninguém terá compreendido melhor que Adorno que n’O Castelo, a nossa existência é, antes, perspectivada como o ‘Inferno visto do ponto de vista da redenção’. No romance de Kafka, ‘O Castelo’ encarna o Poder, a Autoridade, o Estado, em face do povo, que é representado pela ‘Aldeia’. Expressão do poder alienado e arrogante, inacessível, é ‘o Castelo’ que governa a ‘Aldeia’, através do seu labirinto burocrático e absurdo. Kafka apresenta, assim, um mundo reificado, onde a importância da singularidade do homem se dissipa, face a uma engrenagem monstruosa e cega. Impotente perante esse aparelho indecifrável (estrutura que se repete em *O Processo*), ele reduz-se ao rosto sem reconhecimento, em que o mundo decaído é bem a expressão do Inferno em vida e, por isso, nessa visão infernal e diabólica, toda a tentativa humana está, desde o seu início, condenada ao seu fracasso” (Cantinho, 2009, s/p, grifos da autora).

⁹Este conto traz como personagem central Yu Tsun, que, através do relato do sinólogo Stephen Albert, resgata a história de Ts’ui Pên, seu antepassado, “que fue gobernador de Yunan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el Hung Lu Meng y para edificar un labirinto en que se perdieran todos los hombres” (Borges, 1956, p. 106), labirinto sem fim, portanto, já que sem solução. A descoberta de que a construção nunca encontrada era a própria *novela insensata* (como a classifica Yun Tsun), amálgama dos dois projetos, sugere a *Literatura* como um *labirinto*, mas de saída impossível, e insinua assim o texto como enigma que se oferece à decifração, que jamais se alcança.

parecendo-lhe apontar para mais denso signo: “[...] uma floresta cerradíssima [...]” (Cantinho, 2006, p. 83), a qual, seguindo a mesma lógica do jardim, poderia remeter, por sua vez, aos ‘bosques da ficção’ por que passeia Umberto Eco (em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 1994), embora também pudéssemos dizer, e aqui mais especialmente, que surge como referência à *Floresta de Símbolos* de Charles Baudelaire (1985)— nada estranha a Cantinho, visto que o poeta francês também é *corpus* dos estudos benjaminianos.

Ora, no poema ‘Correspondances’, Baudelaire cita forêts de symboles, que representariam os sentidos simbólicos do mundo segundo as perspectivas internas do homem. O título vem a calhar quando o trazemos à leitura de um conto que trata de correspondências entre escritura e pintura e ‘estantes repletas de livros’ e coleção de ‘partituras’ em que há ‘tudo o que é preciso’. Mas, na realidade, as ‘correspondências’ de Baudelaire (1985) referem-se à teoria, tão influente sobre os simbolistas, do físico e espiritualista sueco do século XVIII, Emanuel Swedenborg, para quem haveria uma correspondência de todas as coisas do mundo espiritual com todas as coisas do homem no mundo natural. Isto é, segundo elucidada Álvaro Cardoso Gomes:

Tudo o que existe no mundo natural, sob o sol, tem um valor simbólico — explica Swedenborg —, no sentido de que as coisas materiais não valem por si próprias, ou seja, elas são homólogas às coisas que existem no mundo espiritual, de onde emanaram. (Gomes, 2012, p. 130).

A ideia, quiçá, nos fosse útil para prover leitura distinta da relação do homem de sobretudo com seu duplo mais velho no conto de Cantinho, ou da rapariga do jardim, na narrativa e na figura alada da gravura de Dürer, mas estas seriam hipóteses a serem desenvolvidas em oportunidade futura. De fundamental, neste momento, fica a explicação da autora sobre a análise de Benjamin a respeito desse conceito em Baudelaire: “[...] as ‘correspondências’ dizem respeito à experiência da aura, mas também a uma experiência que, se sabe, em Baudelaire, definitivamente perdida para o homem moderno” (Cantinho, 1998, p. 107, grifos da autora).

Pareceria, assim, inteiramente perdida a experiência do protagonista do conto em sua contemplação de Melencolia I e dos ‘olhos de safira’ da figura no jardim, não fosse, ainda que longe de resultar em absoluto sucesso (segue verdade que ‘toda tentativa está condenada ao seu fracasso’), sua busca por uma memória (a sua, mas também a coletiva, que repousa em um incontável acervo artístico), com potencialidade para restaurar os sentidos originais da obra — e, convenientemente para nós, Benjamin conclui sobre o poema de Baudelaire: “As correspondances são os dados do ‘rememorar’. Não são dados históricos, mas da pré-história” (Benjamin, 1989, p. 133). Também sobre

‘Correspondances’, o crítico literário suíço Marcel Raymond alerta para o fato de que, para o autor de *As flores do mal*, “[...] a Criação deve ser encarada como um conjunto de figuras que devem ser decifradas [...] ou como uma alegoria mística — Baudelaire diz: ‘uma floresta de símbolos’ — dos quais se devem descobrir os sentidos ocultos” (Raymond, 1997, p. 19, grifos do autor). Tal decifração do “[...] sentido verdadeiro, o único real, das coisas que são apenas uma parte do que significam” (Raymond, 1997, p. 19), que o homem, porém, dificilmente efetua, condiz com essa intrincada rede semiótica que o protagonista acessa em si mesmo — e, neste sentido, o interior dessa ‘floresta’, uma vez identificada com a baudelaireana, assemelhar-se-ia ao interior do próprio casarão do conto, de onde ele intenta provocar uma retribuição do ‘olhar de safira’ da moça.

Na arte düreriana, todavia, não podemos deixar de mencionar a presença de uma floresta cerradíssima em outra gravura que nos será conveniente citar, a obra em que o artista alemão ilustra o tema do mito adâmico e do Paraíso Perdido — Adão e Eva (1504), reproduzida na Figura 7.



Figura 7. Gravura *Adão e Eva*, de Albrecht Dürer (1504).

Segundo leituras correntes dessa gravura, temos nela a representação, concretizada nos animais presentes em cada um dos cantos da imagem, de quatro humores hipocráticos. Esclareçamos que o estudo de Hipócrates, grego que viveu entre os anos 460 e 370 a.C., e dito um dos precursores da medicina, atribui a condição do melancólico à

produção pelo organismo da *atra bilis*, que seria, exatamente, um dos quatro humores do corpo humano, cujo equilíbrio definiria um indivíduo saudável. Em *Adão e Eva*, a melancolia surge representada pela imagem do alce na entrada da floresta. Ora, a ‘floresta cerradíssima’, que surge no horizonte do jardim infinito no conto, associa-se, locativamente falando, ao mar da gravura de Dürer, sendo ambos geradores de um percurso que Benjamin reconhece como justamente “[...] a inclinação do melancólico para longas viagens — daí o mar no horizonte da *Melencolia*” (Benjamin, 1984, p. 171). Essa referência à condição melancólica é que nos permite associar tematicamente *Adão e Eva* e *Melencolia I* e, por conseguinte, o conto *O cão de Dürer*, justificando que a gravura de 1504 surja também na análise de uma narrativa cuja principal referência intertextual que identificamos será a de 1516. Além disso, porém, percebemos que, na citada floresta do paraíso adâmico, estaria escondida a árvore do fruto proibido, a do Conhecimento sobre o Bem e o Mal, segundo esclarece o *Gênesis* — e não é precisamente ‘conhecimento’ o que o homem de sobretudo busca nessa ‘floresta de símbolos’, um conhecer sobre a gravura, sobre os ‘olhos de safira’ da rapariga no jardim ou da figura alada da imagem?

Considerações finais

A melancolia do protagonista de ‘O cão de Dürer’ reside na angústia que lhe provoca a falta de ‘conhecimento’ sobre os ‘olhos de safira’ — a inexistência de retribuição desse olhar — isto é, colocando em termos mais denotativos, os enigmas semânticos com que *Melencolia I* o instiga a ponto de tornar inevitável que, em um ato de subversão — como, aliás, o de *Adão e Eva*, à ‘força, ao poder, à autoridade’ de Deus ao provar (e ‘saber’ vem do latim *sapere*, ou seja, ‘ter sabor’) o fruto — o herói adentre o casarão para compreendê-la. Compreendê-la ou, antes, destruí-la, já que reconhece o seu duplo mais velho, sem, porém, saber precisar, porque, no fundo, indiferente seria a qual deles atribuir a constatação: “Todas as imagens nos destroem. Por isso há que destruí-las, quanto antes — dizia um de nós” (Cantinho, 2006, p. 83). Porém, a ‘floresta cerradíssima’ — espaço dos símbolos ou do esconderijo da Árvore do Conhecimento, isto é, asilo de um hipotético sentido final do texto, sua aura original — estará distante do protagonista-leitor pelo espaço de um jardim infinito — o labirinto borgiano dos caminhos bifurcantes da leitura — porque infundável é o caminho para qualquer significação absoluta do objeto artístico. Não por acaso, no poema de Baudelaire, os homens não desvendam esses

símbolos (a floresta, antes, é que os lê como símbolos: ‘obra de arte que se mantém na distância, face ao nosso olhar, enquanto ela nos olha’). E Cantinho (1998), em seus estudos sobre Benjamin, não deixa de enfatizar também que o ‘símbolo’, na verdade, que no conto surgiria portanto isolado em uma floresta inalcançável, seria dotado de instantaneidade, enquanto a figura de linguagem que se caracterizaria por uma “[...] analiticidade do objecto e a sua decomposição, isto é, a decifração lenta, indirecta e progressiva das convenções ou conceitos” (Cantinho, 1998, p. 62), mas condizente com o que verificamos ocorrer no processo metodológico que o protagonista/espectador adota para compreender a obra que observa, a ‘alegoria’, figura com que ele se debate em sua eterna estadia no jardim.

A possibilidade de que *O cão de Dürer* seja também uma alegoria da alegoria (tema que é o principal eixo da pesquisa de mestrado de Maria João Cantinho) poderá ser assunto para outro momento. Dizemos isso, como outras vezes aqui já o fizemos, na consciência de que, duplo possível que nós leitores somos desse espectador ficcional, nosso passeio por esse ‘jardim’ que tem em seu horizonte uma ‘cerradíssima floresta’, assim como na leitura de qualquer texto, também tem potencial para o infinito. E, tal qual no conto ‘O cão de Dürer’, muitos, além da alegoria, serão os temas a serem discutidos — a melancolia, o tempo, o onírico... E cremos que todos deverão ser oportunamente desenvolvidos, seja por nós, seja por outros que venham a aceitar o convite de ‘olhar’ essa narrativa que ‘não teme o olhar penetrante do crítico’ — porque metaforiza ela mesma esse olhar — e ‘dez vezes repetida, agradará sempre’.

Referências

- Albuquerque, C. (2013). Livro de Sérvulo Esmeraldo desconstrói o monograma de Albrecht Dürer. In *Deutsche Welle*, Berlim, 13 de outubro de 2013. Recuperado de: <http://www.dw.com/pt/livro-de-servulo-esmeraldo-desconstrói-o-monograma-de-albrecht-dürer/a-17143368>.
- Barthes, R. (1988). A morte do autor. In R. Barthes. *O rumor da língua* (p. 65-70). São Paulo, SP: Brasiliense.
- Baudelaire, C. (1985). *As flores do mal*. (A. B. de Hollanda, trad.) Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1985). *Obras escolhidas - magia e técnica, arte e política*. (S. P. Rouanet, trad.). São Paulo, SP: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1989). *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. (J. M. Barbosa, & H. A. Baptista, trad.) São Paulo, SP: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1984). *Origem do drama barroco alemão*. (S. P. Rouanet, trad.). São Paulo, SP: Brasiliense.

- Bíblia Sagrada*. (1996) (Centro Bíblico Católico, trad.) São Paulo, SP: Ave-Maria.
- Borges, J. L. (1956). *Ficciones*. Buenos Aires, AR: Emecé.
- Bosi, A. (2010). *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Cantinho, M. J. (2006). *Caligrafia da solidão*. São Paulo, SP: Escrituras.
- Cantinho, M. J. (1998). *O anjo melancólico - ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin* (Dissertação de Mestrado em Estética/Filosofia). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, PT.
- Cantinho, M. J. (2009). Sob a frágil luz do anjo: entre a tradição e a modernidade. *Espéculos - Revista Digital de Estudos Literários*, 43(1). Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/fragiluz.html>
- Cantinho, M. J. (2011). *Walter Benjamin, revolução e messianismo: a História secreta*. (Tese de Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Lisboa, PT.
- Compagnon, A. (2001). *O Demônio da teoria - literatura e senso comum*. (C. P. B. Mourão, & C. F. Santiago, trad.). Belo Horizonte, MG: UFMG.
- Denevi, M. (2006). *Un perro en el grabado de Dürero titulado 'El caballero, la muerte y el diablo'*. Valencia, ES: Media Vaca.
- Dürer, Albrecht. (1504). *Adam en Eva*. (Original de arte, gravura, 25,2cm x 19,4cm). Boston, MA: Museum of Fine Arts. Recuperado de: mfa.org/collections/object/the-fall-of-man-adam-and-eve-246.
- Dürer, A. (1489). *The crucifixion*. (Original de arte, gravura, 39,3cm x 28,2cm). New York, NY: The Metropolitan Museum of Art. Recuperado de: <http://metmuseum.org/art/collection/search/387726>.
- Dürer, A. (1513). *De ridder, de dooden de duivel*. (Original de arte, gravura, 24,6cm x 18,9cm). Rotterdam, NL: Boijmans van Beuningen Museum. Recuperado de: [collectie.boijmans.nl/nl/collection/dn-1334-285\(pk\)](http://collectie.boijmans.nl/nl/collection/dn-1334-285(pk)).
- Dürer, A. (1514). *Melencolia I*. (Original de arte, gravura, 24cm x 18,5cm). New York, NY: The Metropolitan Museum of Art. Recuperado de: metmuseum.org/toah/works-of-art/43.106.1.
- Dürer, A. (1501). *Saint Eustace*. (Original de arte, gravura, 35,4cm x 25,9cm). Saint Louis, MN: Saint Louis Art Museum. Recuperado de: <http://slam.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/7397/29/displayDate-asc?t:state:flow=3ea878fc-d43e-4eac-b6a2-2babe186259d>.
- Dürer, A. (1492). *Saint Jerome*. (Original de arte, gravura, 19,2cm x 13,5cm). Berlim, DE: Kupferstichkabinett Museum. Recuperado de: <http://doublevision-berlin.de/werke/albrecht-duerer-der-heilige-hieronymus-in-der-studierstube-1492>.
- Dürer, A. (1514). *Saint Jerome is his study*. (Original de arte, gravura, 24,8cm x 18,9cm). Londres, UK: British Museum. Recuperado de: britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=764910&partId=1.
- Dürer, A. (1502). *The adoration of the Magi*. (Original de arte, gravura, 29,9cm x 21,0cm). Sidney, AU: Art Gallery of New South Wales. Recuperado de: artgallery.nsw.gov.au/collection/works/DO6.1963/.
- Dürer, A. (1497). *The flagellation*. (Original de arte, gravura, 38,7cm x 27,5cm). New York, NY: The Metropolitan Museum of Art. Recuperado de: metmuseum.org/art/collection/search/388023.
- Dürer, A. (1497). *The knight on horseback and the lansquenets*. (Original de arte, gravura, 39,2cm x 28,6cm). Williamstown, MA: The Clark Art Institute's. Recuperado de: clarkart.edu/Collection/455.
- Dürer, A. (1498). *The martyrdom of Saint John the Evangelist*. (Original de arte, gravura, 39,0cm x 28,1cm). Otawwa, CA: National Gallery of Canada. Recuperado de: gallery.ca/en/sec/collections/artwork.php?mkey=7092.
- Dürer, A. (1504). *The visitation*. (Original de arte, gravura, 30,3cm x 21,1cm). New York, NY: The Metropolitan Museum of Art. Recuperado de: metmuseum.org/art/collection/search/347405.
- Eco, U. (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. (H. Feist, trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Gomes, Á. C. (2012). Baudelaire e a linguagem das correspondências. *Criação & Crítica*, 9(1), 128-139. Recuperado de: revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46867/50618. Acesso em: 11 mai. 2017.
- Horácio. (2005). Arte poética. In R. O. Brandão (Org.). *A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino* (p. 53-68). (J. Bruna, trad.). São Paulo, SP: Cultrix.
- Jung, C. G. (2002). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. (M. R. Borrás, trad.). Barcelona, ES: Editorial Seix Barral.
- Jütte, D. (2015). *The strait gate - thresholds and power in western history*. London, UK: Yale University Press.
- Kafka, F. (1969). *O Castelo*. (T. Guimarães, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Edições de Ouro.
- Klibansky, R., Panofsky, E., & Saxl, F. (1983). *Saturno e la melancolia - studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*. (R. Federici, trad.). Torino, IT: Einaudi.
- Praz, M. (1982). *Literatura e artes visuais*. (J. P. Paes, trad.). São Paulo, SP: Cultrix.
- Raymond, M. (1997). *De Baudelaire ao surrealismo*. (F. M. L. Moretto, & G. M. Machado, trad.). São Paulo, SP: EdUSP.

Received on August 10, 2016.

Accepted on June 14, 2017.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.