

“O CÃO DE DÜRER”, UM CONTO MELANCÓLICO DE MARIA JOÃO CANTINHO

Marcelo Pacheco Soares (IFRJ)¹

Resumo: No conto “O cão de Dürer” (2006), da escritora portuguesa Maria João Cantinho, comparece a gravura renascentista *Melencolia I*, do alemão Albrecht Dürer, reconhecida imagem iconoclástica da melancolia. Várias evidências corroboram a presença da gravura no conto, desde a personagem feminina semelhante à figura central da obra düreriana (uma inerte figura alada) até o cão com olhar perdido no infinito, ambas as aparições a sugerir um espírito melancólico. O conto leva seu protagonista ao interior da gravura, que surge algo modificada, agenciando assim uma ressignificação de *Melencolia I*, através da qual são atualizadas as discussões de uma factível representação hodierna da melancolia.

Palavras-chave: Conto Português Contemporâneo; Albrecht Dürer; Melancolia.

Problemata XXX, texto atribuído a Aristóteles, é um dos primeiros tratados sobre a melancolia. Se não é o pioneiro, seu próprio conteúdo o denuncia, já que se baseia em um anterior estudo de Hipócrates, dito um dos precursores da medicina, o qual atribui a condição do melancólico à produção pelo organismo da *atra bilis*, que seria um dos quatro humores do corpo humano, cujo equilíbrio definiria um indivíduo saudável. Em sua análise, Aristóteles observa empiricamente a relação entre esse estado de espírito e a excepcionalidade intelectual do indivíduo acometido (melancolia como *mal dos heróis*), creditando à bile negra hipocrática a causa dessa genialidade e, assim, “extraíndo a melancolia da patologia e situando-a na natureza” (KRISTEVA, 1989, p. 14), segundo leitura de Julia Kristeva.

Baseando-se nesse documento e fundindo-o ao neoplatonismo cristão, o médico e filósofo italiano Marsiglio Ficino desenvolve em fins do século XV *De vita triplici*, obra em que também relaciona à melancolia a vida criativa de homens de saber superior, mas recorre ainda à astrologia ao atribuir à influência de Saturno a constituição do sintoma, resgatando “uma ideia oriunda da astrologia helenística e mediada pelos árabes” (WARBURG, 2015, p. 90), como indica o historiador de arte Aby Warburg. Apurando a tese de Ficino, no início do século seguinte, o alquimista alemão Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim chega a conclusões análogas partindo do mesmo tratado aristotélico em *De occulta philosophia*, quando descreve três níveis qualitativos que o homem genial alcançaria em virtude do seu grau de melancolia: poderíamos, assim, ver de início “un uomo ignorante e grossolano trasformarsi in abile pittore, in

¹ Professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro; Doutor e Mestre em Literatura Portuguesa pela UFRJ, com Pós-Doutorado pela UFF. Contato: marcelo.soares@ifrj.edu.br.

eccellente architetto, o in altro artista di vaglia” (AGRIPPA, 2008, p. 110) — *melancholia imaginativa* — evoluir então a “un gran filosofo, un abile medico, o un eloquente oratore” (AGRIPPA, 2008, p. 110) — *melancholia rationalis* — e, finalmente, alcançar a posse total da “conoscenza dei secreti delle cose divine, cioè la legge eterna, le gerarchie angeliche, la salvezza delle anime, presagendo ciò que depende dalla provvidenza celeste, vale a dire i prodigi e i miracoli, i profeti futuri, i cangiamenti di fede” (AGRIPPA, 2008, p. 110) — *melancholia mentalis*.



É nesse contexto que surge a xilogravura *Melencolia I*, obra-prima renascentista que Albrecht Dürer cria em 1514, após bastante presumível contato com a tese de Ficino, já que Anton Koberger, importante editor padrinho de Dürer para quem o gravurista trabalhou, é quem publica essa obra na Alemanha, além de o artista mesmo ter viajado à Itália a estudo entre o fim do século XV e o início do XVI — por isso mesmo Karl Giehlow,

no artigo “Dürers Stich ‘Melencolia I’ und der maximilianische Humanistenkreis”, de 1903, empreende notável interpretação da gravura como leitura imagística do texto do pensador italiano². Também incontestável será a influência de Agrippa (seu contemporâneo e compatriota) — à teoria deste, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, em outra essencial leitura novecentista da gravura (*Saturno e a melancolia*), atribuem o significante *I* do título, em alusão à citada *melancholia imaginativa*, por se


² “So erhält die ‘Melencolia I’ eine neue Beleuchtung da durch, daß die Schrift Ficinós Dürers Absicht klarlegt, in den saturnischen Gesichtszügen auch die divinatorische Geisteskonzentration auszudrücken.” (GIEHLOW, 1904, p. 78).

tratar do nível agrippiano inicial³, complementando que Agrippa “fu, per cosi dire, il mediatore predestinato tra il Ficino e Dürer” (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 1983, p. 104), advogando por esse motivo “il merito di essere stata la fonte principale della *Melencolia I*” (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 1983, p. 105).

Essa obra de Dürer será, como por tantos outros pesquisadores, analisada por Walter Benjamin em estudo da década de 1920 em que, ao investigar a melancolia na *Origem do drama barroco alemão* (ou, para ser mais preciso, do *Trauerspiel*), voltando assim o olhar sobretudo aos séculos XVII a XIX, conclui que “essa gravura antecipa sob vários aspectos o Barroco” (BENJAMIN, 1984, p. 164). Em especial esse ensaio mas também a obra de Benjamin como um todo, de largo interesse da crítica nas últimas décadas, foi objeto de pesquisa da escritora portuguesa Maria João Cantinho. Seu resultado acadêmico é a Dissertação de Mestrado em Filosofia pela Universidade Nova de Lisboa *O anjo melancólico - ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*, de 1998, além dos 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. Mas, para além disso, encontramos saldo dessa pesquisa ainda, segundo cremos, na esfera poética: trata-se de “O cão de Dürer”, conto (recolhido na coletânea intitulada *Caligrafia da solidão*, livro publicado em 2006) que nos parece uma espécie de *ekphasis* muito subjetiva dessa gravura de Dürer, narrativa sobre a qual, por fim, debruçamo-nos agora.

No conto de Cantinho, 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, outra

³ “Quindi La *Melencolia I*, raffigurando la *melancholia imaginativa*, rappresenterebbe in realta il primo grado di un’ascetico, passando per una *Melencolia II (melancholia rationalis)* arriverebbe a una *Melencolia III (melancholia mentalis)*.” (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 1983, p. 104).



referência artística à melancolia, observa no jardim a rapariga e um imóvel e mudo cão negro, ainda obtendo pouco sucesso em despertá-la do seu isolamento. Após com o seu duplo mais velho travar breve diálogo (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).

Ora, é indubitável que uma atmosfera onírica perpassa todo o conto. A exceção certamente reside em pequeno interlúdio, que aparece destacado através do uso de uma distância maior entre seus parágrafos inicial e final e o restante do texto, o qual encontra lugar logo no início da narrativa e do qual destacamos o trecho abaixo:

Como tinha começado tudo? Algumas semanas antes, tinha recebido um telegrama a chamá-lo. Nada sabia dos seus habitantes [do casarão], pois havia pouco tempo que se mudara para a cidade, onde fora contratado para dar aulas de música num colégio. Como o horário era completo e lhe pagavam bem, tinha resolvido aceitar e mudara-se pouco tempo depois, no princípio de Setembro. (CANTINHO, 2006, p. 80)

As opções por marcações mais ou menos precisas de tempo (*semanas antes, horário completo, princípio de Setembro, etc*) contrastam com as do espaço do casarão, lugar onde “o tempo parecia ter-se suspenso” (CANTINHO, 2006, p. 79) e cujo terreno acessa-se por um “enorme portão, que rangeu como se tivesse uma voz antiga e melancólica” (CANTINHO, 2006, p. 80).

No mesmo interlúdio, o protagonista conversa com um funcionário de um café da cidade, que fala sobre os habitantes do casarão:

Estão sempre enfiados no casarão como se tivessem medo de serem vistos. Parecem-se com fantasmas, sem presença física.
[...]
Mas creio que há uma menina, havia uma menina... Mas há muito que ninguém a vê. Hoje deve ser uma mulher adulta.” (CANTINHO, 2006, p. 80)

Pois será justamente essa menina-mulher com quem o protagonista irá deparar-se ao chegar ao jardim do casarão:



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 equipara-se deveras à promovida pelos autores de *Saturno e a melancolia* sobre a figura da gravura: “Gli occhi della *Melencolia* sono fissi nel regno dell’invisibile con la stessa vana intensità con cui la sua mano stringe l’impalpabile.” (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 1983, 76 KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 1983, p. 105)

— paralelamente, a rapariga, com seus *olhos de safira*, também *fixos no reino do infinito*⁴, 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), *mão*, assim sendo, *com que aperta o impalpável*. 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 se, diante dela, o homem de sobretudo, personagem que a narração elege para acompanhar, sente-se tomado por algum fascínio, a despeito da intangibilidade da moça, nós leitores podemos ter reação semelhante em relação à narrativa: estamos perante um texto marcado por certa ilegibilidade, mas cuja


⁴ É digno de nota que, em sua Dissertação de Mestrado, Cantinho cita precisamente esse mesmo trecho de *Saturno e a melancolia*: “o olhar do gênio alado é o de um cego ‘fixado sobre o longínquo vazio’.” (CANTINHO, 1998, p. 78).



plasticidade é tão esteticamente sedutora, que, como já em outros termos confessávamos, de seus olhos não podemos escapar, embora tentem escapar-nos eles. E fazemos essa constatação menos para estabelecer um metalinguístico jogo de efeito que adorne o nosso ensaio do que para, a partir dessa associação do protagonista do conto com os leitores que somos, identificá-lo com uma representação do observador da obra artística, aqui principal (mas não unicamente) dessa gravura — daí, outra vez, a importância do tema do olhar no conto.

Tal cooptação do personagem às funções de espectador verifica-se 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 lógica do conto, a falta de memória algo efetivo; seja também representação do sentimento de, dada a multiplicidade semântica de um objeto artístico (enquanto *obra aberta*, como define Umberto Eco), estar-se diante do quadro pela primeira vez mesmo a cada nova contemplação: o fato é que a estupefação que assalta o personagem/espectador centra-se nessa figura do sensível trabalho de Dürer a que a narrativa faz referência, cujos resultados plásticos são olhos vivos, faiscantes, grávidos de pensamentos profundos sobre a existência, a contrastarem com seu mutismo e a total inoperância do corpo para operar tais ideias (daí os instrumentos de trabalho que, sem uso, a cercam espalhados caoticamente pela gravura⁵, e das asas que, mais do que identificar a personagem com um anjo, reforçam sua imobilidade porque, mesmo as tendo, ela não voa). O que a rapariga (como a mulher da gravura) não poderia dizer com a fala (ou com os dedos, que escrevem os textos que afinal não se registram), poderia transmitir — e o personagem-espectador parece saber disso — com esses olhos, cuja leitura, porém, ele não consegue efetivar: 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

⁵ Benjamin aproveita essa profusão de utensílios em repouso para discutir a construção do pensamento barroco: “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).



qualquer *que ele não saberia identificar*” (CANTINHO, 2006, p. 80, grifo nosso) — e esse distanciamento em um mundo encantado dá-se não apenas pela melancolia que o acomete e gera isolamento e falta de reação mas também pela imobilidade característica da imagem no mundo pictórico de que advém.

Essa falta de retribuição do olhar representa mais precisamente a inépcia do protagonista de compreender a obra que vislumbra. Benjamin, 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 de poder de revidar o olhar.” (BENJAMIN, 1989, p. 139-40) — 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)

Ao intentar provocar na rapariga um *erguer de olhos* para o *revide do olhar* ou, mais do que isso, fazê-la *olhá-lo* é exatamente pretender alcançar a sua *aura*, o seu sentido mais profundo portanto.

Outro elemento que se oculta nas reminiscências 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 construímos, em razão da ausência de uma referência dessa natureza em *Melencolia I*. Mas, em tal beco em que a narrativa nos aprisionaria, surge-nos como uma porta de saída (com o perdão da infâmia) o selo criado pelo gravurista para, em uma época na qual — dada a difusão da recém inventada imprensa, que aliás possibilita a sua arte — já começava a se tornar pertinente proteger-se de plágio, legitimar-se como autor de sua obra. Referimo-nos ao famoso monograma düreriano. 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 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 portãzinho. (VALLS, 2015)^{6 7}



Dessa forma, não parece restar dúvida de que a *porta* que a narração menciona é o próprio gravurista, que se representa em suas gravuras através desse significante que o nomeia e cuja obra, notadamente *Melencolia I* (mas, reiteremos, não apenas ela), será então, segundo viemos defendendo, entrada possível para os sentidos do conto: por conseguinte, teríamos em Dürer mesmo, metonimicamente, o que a narrativa classifica como a *passagem comunicante entre as imagens que nos chegam agora e as memórias*


⁶ Trata-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*.

⁷ O historiador Daniel Jütte corrobora a leitura: “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).

(do personagem, dos leitores, da escritora-pesquisadora, de uma tradição crítico-teórica) *que se despoletam*.

Se, porém, não será precisamente Dürer quem o protagonista encontrará ao entrar no casarão, mas a si próprio, constituído em seu duplo mais velho, a passagem por esse ideograma surgiria então como metonímia do acúmulo cultural do personagem e daí que no interior da construção, em uma “sala com reposteiros forrados a púrpura” (CANTINHO, 2006, p. 80) como rasgos vermelho-sangue na própria pele (a indicar que o casarão seria uma autorrepresentação sua, o que condiz com a leitura arquetípica que Carl Jung faz desse signo aquando de seu surgimento nos sonhos), ele encontre vasta gama de obras artísticas, 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 o concerto de Schumann — ou *Schumann*, segundo está grafado: simples erro de grafia que escapou à revisão ou reforço do aspecto onírico desse espaço, no qual a realidade se reflete mas sem precisão, como aliás no próprio surgimento do duplo anacrônico do protagonista?

A propósito, aliás, desse encontro com o seu duplo mais velho, resgatemos as palavras de Alfredo Bosi sobre a relação entre *imagem* e *discurso*, sob a quais 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) Pois a *convivência* entre tempos se concretiza assim 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) Além disso, Benjamin aponta: “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.” (BENJAMIN, 1984, p. 164) Esse encontro de duplos, na *alienação* do protagonista *com relação ao próprio corpo*, será também uma nova particular alegoria que o conto constrói da melancolia.



E a melancolia do protagonista de “O cão de Dürer” reside nessa angústia que lhe provoca a falta de *conhecimento* sobre os *olhos de safira* da rapariga — a inexistência de retribuição desse olhar — isto é, colocando em termos mais denotativos, os enigmas semânticos com que *Melencolia I* lhe instiga, a ponto de tornar inevitável que o herói adentre o casarão para compreendê-la. Não por acaso, ao sair do casarão novamente, o protagonista vislumbra dois importantes signos — o do *jardim* e o da *floresta*: “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)

A floresta que surge no horizonte do jardim infinito associa-se, locativamente falando, ao mar da gravura düreriana, 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*, de Dürer” (BENJAMIN, 1984, p. 171). Mas, para além disso, o jardim (e é muito conveniente que seja *infinito*) é símbolo borgiano do espaço labiríntico onde se constroem as também infinitas possibilidades semânticas do literário (referimo-nos, é claro, ao conto borgiano, publicado em *Ficciones*, “El jardín de senderos que se bifurcan”). 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), parecendo lhe apontar para um 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, embora também, e aqui mais especialmente, diríamos que surge como referência à *Floresta de Símbolos* de Charles Baudelaire — nada estranha a Cantinho, visto que o poeta francês também é *corpus* dos estudos benjaminianos. Desse modo, concretiza-se a inexorabilidade da obra que o protagonista contempla, uma vez que percorrer o jardim ou adentrar a floresta parece ser tarefa de fato hercúlea, quiçá impossível, uma vez que o primeiro é *infinito* e a segunda é *cerradíssima*.

Referências:

1. ALBUQUERQUE, Carlos. “Livro de Sérvulo Esmeraldo desconstrói o monograma de Albrecht Dürer”. In: *Deutsche Welle*, Berlim, 13 de outubro de 2013. Disponível online: <http://www.dw.com/pt/livro-de-servulo-esmeraldo-desconstrói-o-monograma-de-albrecht-dürer/a-17143368>, 2013. Acesso em: 11/05/2017.

2. BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 65-70.
3. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas - magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
4. ----- . *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
5. ----- . *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
6. BORGES, Jorge Luís. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
7. BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
8. CANTINHO, Maria João. *Caligrafia da Solidão*. São Paulo: Escrituras, 2006.
9. ----- . *O anjo melancólico - ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin* (Dissertação de Mestrado em Estética/Filosofia). Lisboa: UNL, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998.
10. ----- . “Sob a frágil luz do anjo: entre a tradição e a modernidade”. In: *Espéculos - Revista Digital de Estudios Literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009, nº 43.
11. DÜRER, Albrecht. *Melencolia I*. Original de arte, gravura, 24cm x 18,5cm. New York: The Metropolitan Museum of Art. Disponível online: metmuseum.org/toah/works-of-art/43.106.1, 1514. Acesso em: 11/05/2017.
12. ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
13. JUNG, Carl Gustave. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Trad. María Rosa Borrás. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2001.
14. JÜTTE, Daniel. *The strait gate - Thresholds and power in western history*. New Haven, London: Yale University Press, 2015, p. 53-68.
15. KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; & SAXL, Frit. *Saturno e La melancolia - Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*. Trad. Renzo Federici. Torino: Einaudi, 1983.