

# humanitas

Vol. XLV

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS




# HUMANITAS

Vol. XLV • MCMXCIII

1.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA

DOS DOUTORES WALTER DE MEDEIROS E MANUEL PULQUÉRIO



R. M. ROSADO FERNANDES  
*Universidade de Lisboa*

## CATÁBASE OU DESCIDA AOS INFERNOS ALGUNS EXEMPLOS LITERÁRIOS

Embora não possa considerar-se o termo grego *katábasis* «acção de descer, descida», como expressão de técnica literária, a verdade é que as «descidas», subentende-se aos infernos, eram um *tópos* da literatura antiga, que daí transitou para as literaturas modernas. O seu contrário, *anábase* «subida», foi consagrado pela obra de Xenofonte na «Retirada dos Dez Mil», mas nunca assumiu o carácter infinitizante da «catábase», que significa toda e qualquer descida às regiões subterrâneas, ao passo que «anábase» significa tão-somente a subida das tropas de mercenários gregos pelas montanhas da Arménia depois da derrota infligida a Ciro pelas tropas de seu irmão Antaxerxes.

O mundo subterrâneo, com todo o sortilégio que lhe confere o misterioso desconhecido, com a força ctónica que lhe é peculiar, apresenta-se aos antigos como um reino onde a verdade pode ser encontrada ou, pelo menos, ouvida, porque as almas dos que desapareceram da terra a podem contar mais livremente, testemunhas que foram das muitas peripecias já lendárias por que passaram no mundo dos vivos. Por isso, quando mortais, heróis (semi-mortais) ou imortais descem em «catábase» aos infernos, fazem-no quase sempre para averiguarem, o que de pouco claro se lhes afigura na vida terrena, ou para cumprirem qualquer missão de importância (Hércules), em geral em favor de qualquer pessoa ou comunidade humana.

Os exemplos da literatura clássica são bem conhecidos, ainda que a discussão filológico-erudita os continue a analisar e às vezes até a complicar. Na literatura grega constitui um dos mais célebres exemplos o canto XI da *Odisseia*, mais conhecido por *Nekyia*, ou seja «sacrifício para a evocação dos mortos», durante o qual Ulisses desce ao Hades para consultar o adivinho Tirésias, que lhe aconselha organizar certos sacrifícios a Poseídon, para que este o não persiga mais, a fim de vingar

seu filho Polifemo a quem o astuto grego tinha cegado. Mas além do intento bem definido que aí leva o herói vagante, interessa ao poeta e depois veio a interessar a literatura antiga e a moderna, a descrição das regiões do mundo subterrâneo, desde os rios, à topografia, aos encontros que Ulisses tem com personagens infernais e com os seus próprios companheiros já mortos e ali descidos. O drama sombrio que aí se representa não deixou de influenciar as imaginações de poetas e romancistas de todos os tempos.

Mas ainda na Grécia teve igual impacto, se não maior, porque ligado às teorias religiosas do Orfismo, a descida aos infernos de Orfeu, o Trácio, em busca de sua mulher Eurídice, que morrera mordida por uma serpente. Na sua «catábase» consegue Orfeu, por meio dos sons que obtém na lira, encantar não só os monstros como até os próprios deuses infernais. Os condenados, que ali expiam os seus crimes, passam a entrar em regime de perdão: a roda de Ixíon deixa de rodar, a pedra de Sísifo de rebolar, Tântalo não sente mais sede nem fome, etc. Este tema vai desenvolver-se sobretudo na época alexandrina e será tratado magistralmente por Vergílio nas *Geórgicas*, IV, 453 e segs.

Do mesmo modo também a descida aos infernos de Ulisses encontrará equivalente repercussão na literatura latina muito especialmente em Vergílio, *Eneida*, VI, em que Eneias desce aos infernos depois de ter consultado, perto da actual Nápoles, a sibila de Cumas. Nessa zona da Campânia, não longe do mar, havia uma entrada para o Hades, junto ao pântano do Averno, e por aí desceu Eneias, guiado pela sibila, a visitar seu pai Anquises, a quem o ligavam laços de grande amizade e *pietas*. A descida de Eneias, porém, já é descrita com uma tonalidade religiosa que não encontramos na catábase homérica, pois é nítida a influência das doutrinas órficas, como se vê pelo aparecimento do «ramo de ouro». De qualquer modo, é sempre o aspecto trágico e soturno da descrição que mais sobressai, como também o simples facto de um mortal penetrar em regiões não permitidas, donde habitualmente não se volta, e de nelas só entrar à custa de defrontar-se com enormes perigos. É o desconhecido hostil, o reino das divindades subterrâneas, reino em que os antigos acreditavam firmemente, muito embora, para nós modernos, tudo esteja já envolto pela lenda e filtrado pela imaginação poética. Insistiu-se sobretudo nos aspectos emocionais e sentimentais dos encontros, como no caso de Eneias, o seu encontro com Dido, a quem abandonara em Cartago e que não lhe tinha perdoado a traição de amor, e o encontro com o velho Anquises seu pai.

O primitivo significado sacral desse mundo ameaçador nem sempre era respeitado à medida que o tempo foi passando e, por isso, já na pró-

pria antiguidade vemos autores como Aristófanes, nas *Rãs*, ou Luciano, no *Diálogo dos Mortos*, a introduzirem o elemento cómico na concepção das personagens que descem e se encontram (mortas ou vivas) nesses terríveis reinos. No caso de Aristófanes, tudo é pretexto para contrapor a dignidade incontestada do poeta trágico, Ésquilo, à sofisticada do recente inovador-iclonoclasta, Eurípides, que se criticam, dialogam e até se insultam acompanhados pelo coro das rãs que cantam nos pântanos do Hades. No caso de Luciano, é Menipo, o filósofo cínico, quem desce aos infernos e quem faz surgir os mais variados episódios provocados por encontros de dialéctica e discussão, em que se filosofa, sobre a vida, a morte e tudo em geral e muito especialmente sobre o que se passa em cima, no mundo dos vivos, e que é digno de crítica por ser tão contraditório.

Havia pois todas estas concepções mais ou menos criadoras da noção de «catábase», as quais serão aproveitadas pela literatura europeia moderna e medieval, ainda que os seus reflexos na literatura portuguesa não sejam dos mais evidentes.

Como adiante veremos, a riqueza de interpretação das literaturas europeias, que fizeram dos episódios de descida aos infernos capítulos ou obras inteiras extremamente originais, não encontra mesmo com a boa vontade crítica, a sua contrapartida na literatura portuguesa, que utilizou magramente essa magnífica fonte, limitada muito naturalmente pela cultura sempre dependente dos seus representantes, ligados muitas vezes por laços em segunda ou terceira mão às culturas latina, italiana e francesa. O veículo mais importante, parece ter sido a literatura espanhola. Esta situação mantém-se ainda na própria época contemporânea, no que diz respeito aos conhecimentos das grandes fontes culturais clássicas, sobretudo as gregas, as alemãs e mesmo as inglesas, com as quais a nossa literatura apresenta infelizmente poucas afinidades.

De facto, na Europa, e para só falar-se dos exemplos mais conhecidos, a «catábase» homérico-vergiliana conhece a sua expressão mais universalizante ainda através da obra de Dante (princípios do séc. XIV), na *Divina Comédia*, em que o poeta europeiza o substrato greco-latino e pagão, ao adaptá-lo ao cristianismo e à realidade histórico-literária da sua época. Assim não nos admiramos de ver o próprio poeta, acompanhado por Vergílio, a encontrar na viagem pelo Inferno, Purgatório e Paraíso, figuras conhecidas da história, da literatura e do pensamento europeu medieval. A alegoria torna-se abertamente cristianizada e espiritualizada no sentido cristão, é a salvação do homem na sua passagem pela terra, que está em jogo, e o caminho para o paraíso está coberto de espinhos. Trata-se abertamente da apologética cristã, de que Dante se

faz porta-voz, com rara intuição e capacidade criadora e imaginativa. O poeta influenciará, só por si, mesmo que indirectamente, muita literatura portuguesa no dealbar do renascimento.

Do exemplo de Dante, influência nítida de Vergílio, passaremos para um outro, na literatura já do séc. XX, que apresenta características bastante diferentes, pois não tem qualquer mensagem, mas sim uma intenção criadora e transformadora para com o substrato literário da antiguidade. Trata-se do episódio, no *Ulysses* de James Joyce, quando do enterro, em Dublin, de uma figura conhecida da cidade, o Sr. Dignam, que é acompanhado até à última morada pelos seus amigos, figuras também quotidianas da capital irlandesa. No caso de Joyce, porém, em vez da habitual influência de Vergílio, encontramos, segundo a frequente tradição helenizante da cultura anglo-saxónica, a imitação de Homero, imitação essa, por vezes quase óbvia, mas mais frequentemente oculta, manifestando-se sobretudo pelo hábil manuseamento de símbolos, de frases e de profecias. Por exemplo, os quatro rios do Hades têm o seu correspondente no Dodder, no Liffey e nos Grand e Real Canals de Dublin; por seu lado Cunningham, um dublinense, é descrito em determinado passo do episódio, como tendo de suportar o suplício de Sísifo, ao empurrar uma «pedra monstruosa»; também o cão Cérbero, infernal guardião do Hades, nos aparece transfigurado no Padre Coffey «cristão musculoso». As sombras do Hades vão aparecendo na forma de evocações individuais a propósito das campas e jazigos alinhados pelo caminho, que levará os acompanhantes do caixão de Dignam junto à cova, onde este irá ser sepultado. Em cada uma dessas campas ou jazigos está alguém conhecido, alguém cujos feitos se rememoram à maneira épica.

Joyce consegue fazer surgir aos olhos do leitor a descrição do Hades, de um Hades completamente transfigurado, por meio de um esforço de imaginação e erudição que se serve por vezes da simbologia e de descrições mais ou menos abertamente ligadas ao modelo grego, e as mais das vezes da pura força criadora, que faz surgir o ambiente infernal emoldurado pela paisagem dublinense, povoado pelas figuras mais típicas da cidade, animado pelos tiques do dia a dia e de cada um, com suas misérias, embebido na atmosfera católica, que tudo rodeia. Tudo surge enfim modificado, como que revisitado pela mágica de um estilo, cuja poderosa força modificante todos conhecemos.

Não é fácil apontar processo literário de imitação, que mantenha ao mesmo tempo tanta fidelidade ao modelo, e simultaneamente o altere por completo, de tal modo a fazer sentir ao leitor que de facto este se encontra a quase 3000 anos de distância de Homero.

O caso português é diferente. Como já se disse, não só a erudição dos nossos escritores está mais canalizada para o mundo latino ou românico — nos princípios do renascimento sobretudo para a influência espanhola —, como também o poder criador nem sempre consegue libertar-se dos modelos e da simbologia e figuras já um pouco estafadas.

Limitamo-nos a apresentar dois casos de «descida aos infernos» na literatura portuguesa, até porque não conhecemos nenhum outro. O mais antigo provém do *Cancioneiro Geral* (séc. XIV) e o segundo, já do séc. XX, intitula-se mesmo «*Descida aos Infernos*» e é de Carlos de Oliveira. Finalmente descortinamos um «terceiro caso», que não identificamos com a descida ao inferno, mas que como tal foi sugerido. Trata-se do Regresso ao Ramalhete no romance de Eça de Queirós *Os Maias*.

Duarte de Brito, o poeta do *Cancioneiro*, «é que — como se diz em epígrafe — conta o que a ele e a outro lhe aconteceu com um rouxinol e muitas coisas que viu». Trata-se de um poema, ao que parece, influenciado pelo espanhol Marquês de Santilhana, em que se segue o *Leitmotiv*, corrente então nessa época, dos males de amor, do inferno de amor. É concebido em tom plangente, tão do agrado dos poetas de então, mas constitui uma peça erudita, em que perpassam referências a motivos e figuras literárias de então. A acção emotiva, o processo de todo o poema, vai-se desenvolvendo num *crescendo*, que culmina no «inferno dos namorados». Resulta este de uma estrutura bem definida, a que não falta uma *dispositio* dentro dos moldes pré-renascentistas: de um *proêmio* e *invocação* (a que chama *excramaçam*), em que se invocam as Musas e Calíope, passa-se à *descrição* e *narração*, de contornos firmemente demarcados no seu avanço, até chegar a um espécie de *epifonema-peroração*, súmula de toda a filosofia do poema, e que mais não é do que o glosar metafísico das penas de amor.

O guia dos dois namorados, que aparecem no poema, ou seja o poeta e outro, vai ser um rouxinol que os incita a acompanharem-no «por verdes de amores/quantos perdidos são». Começa a pequena odiseia dos dois, que entram «por lugares apartados, / desviados dos viventes». É a descrição clássica, que prepara o leitor para a progressão que levará os protagonistas à «catábase». Primeiramente, perdem-se os namorados nas trevas, por meio da fúria da natureza e dos astros; a esse respeito faz-se a descrição pormenorizada de astronomia-astrologia, em que se sucedem os sete planetas e os doze signos do Zodíaco, tirados da mitologia antiga e filtrados já pela ciência medieval. Entretanto, tal como na «selva escura» de Dante, também eles passavam por «matas sombrosas / mui escuras», não sem que primeiro tenham tido

uma «visão», assim lhe chama Duarte de Brito, em que num perfeito *locus amoenus*, encontraram «duas damas / tão formosas excelentes / com misura», figuras alegóricas da *Firmeza* e da *Esperança*, com as quais travam diálogo. Sobretudo *Firmeza* dirige-lhes palavras de incitamento.

Mas a visão depressa acaba e os namorados lá vão «caminhando a triste via» até que «bem craro parecia / que agoiros tão mortais / eram de morte». E, de facto, morre o companheiro de viagem do poeta. Como em *incremento* retórico prepara Duarte de Brito o leitor para a descida aos infernos, pois agora vai surgindo não o *locus amoenus* mas um verdadeiro *locus horridus*. «Por quer que passava / nas montanhas e boscagens / quantas me viam serpentes, quantas achava / feras bestas e selvagens / me seguiam», etc. Lembra, pois, a história de Orfeu descendo ao Hades, rodeado de toda a casta de animais. Em breve dá-se o encontro «com as Hárpias mui raivosas / de Fineo». A evocação da lenda de Fineu, rei da Trácia, que por imposição do Sol era atormentado pelas Hárpias, mas que acaba por ser libertado pelos Argonautas a quem ensinara o caminho, é sintomática da erudição de Duarte de Brito, que aproveita o encontro com todos esses seres para mostrar que o sofrimento era tanto que até eles eram tocados e «que de bravos piedosos / de me verem se tornavam / com piedade». A «catábase» continua «polas rocas e roquedos» até aparecer Plutão e verem-se «as chamas que Mongibel / respirava», referência, portanto, ao Etna, que em Dante é chamado de *Mongibello* (*Inf.*, XIV, 56). Começa agora verdadeiramente a descrição das paragens infernais, já preparada anteriormente pelo horror da paisagem que rodeava os viandantes possuídos de grande pressão emotiva.

Começa agora a enumeração das personagens míticas, que se vão deparando ao namorado sobrevivente: o cão Cérbero, Busíris, Sísifo (Sifo com grão marteiro / trazer pedras mui pesantes), as Erínias ou Fúrias (de que somente cita Tesifone e Alecto não se referindo a Megera) e muitas outras de toda a ordem, como Vulcano, Atreu, Penteu, Gérion, Tântalo, etc. A topografia também é considerada: a «fonte de Cotitos», as «águas do Leteu», em que se vê «na barca Dacaronte / ir remando / o parceiro de Teseu» (ou seja Perítoos). Da descrição, contudo, evidencia-se carregado matiz cristão, na medida em que é o fogo o elemento que castiga os que desaparecem e merecem ser punidos: «Sem tardança me vi logo / cercado de muitas gentes / mui chorosas, / car-diam em fero fogo / de chamas vivas, ardentes, / espantosas». Mas este é o inferno clássico, proveniente de um sincretismo pagão e cristão, porque em breve o namorado vai entrar no inferno em que padeciam



os que tinham sofrido das mesmas penas que o atormentavam: «Fui levado per lugares / onde vi em vivas chamas / estar ardendo / muitas gentes com pesares / de namorados com damas / padecendo». Eis que estamos em pleno «inferno dos namorados» e diante dos nossos olhos perpassam pares de apaixonados célebres, desde a mais remota antiguidade até à época contemporânea do poema: Eurídice e Orfeu, Hércules e Dejanira, Páris e Helena, Eco e Narciso, Medeia «com crimes / de Jasam», Lucrecia que «Por Tarquino / ser de si mui penitente». Todas estas personagens clássicas são invocadas de feição lacrimante, segundo era a moda da época, e assim também o são personagens mais recentes, como algumas tiradas sobretudo de Bocaccio: «Grismonda com Griscol (ou seja Chismonda e Guiscardo, personagens da 1.<sup>a</sup> novela da 4.<sup>a</sup> jornada de *Il Decamerone*), Pânfilo com Fiometa (Fiameta), Grimalte com Gradiesa (Grimaldi) «desesperados», todos do *Il Decamerone*.

Finalmente o namorado vai encontrar também a sua amada, como Orfeu encontrou Euridice, como Eneias Dido, e em tom perifrástico faz-se a descrição: «Quem me dá vida penada / sem nos seus amores, vi / de penas tão lastimada, / tão triste, tão demudada / que casi a não conheci.» Tudo se concentra agora na descrição dos sentimentos dolorosos do amor e da desesperança, de que o namorado finalmente é salvo «por quem me forçara / seguir / caminho de tal pesar», ou seja o rouxinol, e o poema termina com considerações algo especiosas e cristianizantes sobre o amor e o sofrimento.

Vemos por conseguinte, no caso apresentado, o cenário clássico a que se acrescentam novas personagens, todas elas mergulhadas nos castigos infernais, mas num inferno que já tem pouco de paganismo, pois que está fortemente cristianizado. A desesperança é, contudo, um *tópos* da época, que o leitor moderno sente mais dificuldade em compreender e sentir esteticamente, do que os poemas da própria antiguidade greco-latina, visto que estes motivos de poesia são bastante mais artificiais e sujeitos a regras quase mais rigorosas do que as da poética e da retórica antigas.

Já a visão de Carlos de Oliveira na sua *Descida aos Infernos* do séc. XX é bastante diferente. O poeta abandonou estruturalmente o figurino clássico e nem sequer o tentou esconder sob fórmulas modernas, nomes modernos, figuras contemporâneas. Praticamente só aproveitou imagens e símbolos que provêm da descida e do contacto com o mundo subterrâneo. Além disso há evidente alegoria, *permixta apertis*, não só referente aos subterrâneos da repressão política em Portugal, com possível «descida» aos cárceres da polícia política, como também ligada à

luta pela liberdade, pela qual, ao fim e ao cabo, se pode fazer verdadeira «descida aos infernos», aguardando o castigo dos que nesse momento torturam ou reprimem. Os símbolos e metáforas por vezes empregues são mais do que óbvios (16) «Esses (os réus da superfície) / que talharam / a imagem da Ignomínia / ... / e acenderam gestapos / de piedade; ou «Esses / que amam escuramente / pelo coração dos revólveres / e pisam as estrelas dos direitos estelares ...».

A descida inicia-se até com certa solenidade, a que não é indiferente o martelar repetido da *anáfora* com o verbo *descer*: (1) Desço / pelo cascalho interno da terra / ... / procuro os úberes do fogo», introduz-se agora a imagem homérica do rio, que passou a pertencer a toda a tradição europeia, «rio ao contrário, de águas povoadas / por alucinações mortas», de novo reminiscência clássica (2) «E procurando / grande sombra errante / ... / acendo clarões / nos olhos de Dante», a que se segue a insistência anafórica que já nos referimos (3) «Descendo sempre ...», (4) «Desço ...» (5) «E descendo é como se descesse dentro de mim», (8) «Desço / por abismos como sonhos», até que vai até ao «centro do assombro / onde não há distinção nenhuma / entre ser queimado e ser fogo» (10). Daí pensa na terra, que estava indiferente «em torpor», e só em sonhos se poderá ver nos mares (12) «florir / a grande e verde flor», razão pela qual o poeta sofreu e veio até às chamadas dos infernos para finalmente pedir (18) «o Apocalipse da Esperança», que trará o castigo aos culpados e, por fim, (21) «quando os galos quase mortos / anunciarem por fim / ... / o derradeiro tropel / da tua ira / Subirá já / das mãos da madrugada / ... / um odor livre a mel, a homens / e à resina das húmidas floresta. «Em forma de epílogo afirma que depois do (22) «sacrifício útil ... / aquele corpo esquecido ... / não será mais / do que minha alma / morta para tua glória dispersa no seu próprio esquecimento.»

Toda alegoria, ainda que nos laivos da literatura greco-latina, da visão dantesca e de espírito literário moderno, é sobretudo sentida, quer o leitor queira quer não, com um certo sabor moasoquisto-cristão, diríamos até proto-cristão, em que a pureza do ideal é certamente realidade extra-terrena. É o tom de queixume-acusação, de ódio passivo e entranhado, de esperança impaciente e agressiva, que são o *Leitmotiv* desta «catábase», vista a uma luz nova, sem dúvida original.

Estamos já bem longe da descida homérica aos infernos, ao Hades, mas na trajetória literária que este *lugar comum* percorreu, notámos contínuas metamorfoses, matendo-se todavia o cerne principal da história que é constituído pelo sentimento de angústia e de opressão, que uma descida aos fundões da terra significa. Essa infinitização é aproveitada

para os mais diferentes fins, desde o visitar o que se perdera para sempre, ao encontro com a morte pura e simples, ao desejo de sair da morte para a vida eterna e imortalidade da alma, desde o deixar a liberdade, o que equivale à morte, e encontrá-la de novo. Várias feições de uma «descida», caldeadas pela visão contemporânea e pela adaptação às circunstâncias actuais, não sem que contudo restem sinais explícitos da antiga origem.

Deste *lugar comum* da descida aos infernos tentaram ultimamente alguns críticos derivar para outras interpretações mais latas, por meio de análises não alheias a abordagens psicanalíticas e a toda a forma de extrapolação, de modo a criar como que uma categoria escolástica de *catábase*, a que ligam passos literários eventualmente caracterizados por cenas de fatalidade, em que a morte, o ambiente trágico e fúnebre, criariam os pressupostos para uma *descida*, mesmo que os heróis ou anti-heróis se tivessem limitado a permanecer à superfície do globo terrestre. Será pois uma descida imaginária da psique humana às zonas inferas do além, sem que para tal haja necessidade de qualquer indicação no texto, explícita ou implícita, que tal pressuponha.

Um caso interessante é o da interpretação do cap. XVIII de *Os Maias* imaginada por Maria Leonor Buescu no trabalho que intitulou de «O Regresso ao Ramalhete» e o qual pretende provar que se trataria de uma *catábase*. Depois da cena do incesto e do desfecho trágico de toda a história narrada por Eça de Queiroz, Carlos da Maia, o herói, vai fazer, qual Ulisses — segundo pretende a A. —, longa viagem iniciática pelo mundo fora (durou dez anos). Ao voltar a Lisboa, depois da volta ao mundo purificadora, irá, juntamente com João da Ega, visitar o «Ramalhete», palácio lisboeta do seu avô Afonso da Maia e teatro onde se tinham passado cenas ligadas à sua vida amorosa, que culminara nos amores proibidos com sua irmã Maria Eduarda. Ali se tinha dado a morte do avô, provocada pelo escândalo, e o palacete, antes da viagem «iniciática» do protagonista, fora encerrado. Quando do «regresso ao Ramalhete», no termo da viagem, o edifício, entregue durante anos às sombras e ao pó, é aberto. Há efectivamente sinais de morte em todo o ambiente da casa, e por isso o regresso é entendido, não literalmente, mas metaforicamente e psiquicamente dentro do mundo do imaginário, uma *catábase*, o que constitui interpretação atraente, se não se levantassem vários óbices, que vão desde o *vitium* retórico do *kakózelon*, em sentido lato, até ao desconhecimento da história literária da época romântica, que nos oferece outros parâmetros para julgar esta história queiroziana.

Começemos pelos signos que permitiam identificar o «Ramalhete» com um lugar infernal, e deixemos para depois a viagem de Carlos da

Maia, que pode ser facilmente, como qualquer longa viagem, identificada, por antonomásia *Vossiânica*, com *odisseia*, se assim ditar o bel-prazer do crítico ou o fervor da moda. Se o é na realidade, é outra questão. Quanto ao velho e «sombrio casarão» (*Os Maias*, pp. 5 e 714), há que analisar os signos que permitem decifrar como *catábase* o simbolismo da narração. Não parecem suficientes como prenúncio das paisagens infernais as sombras de Dâmaso e de Eusebiozinho, as recordações de Taveira e Steinbroken, bem como João da Ega forçado a ser «psicopompo», ou a canina fidelidade do cão Cérbero-Vilaça (Buescu, pp. 101-102). De facto, as «sombras» que as memórias bem-humoradas de Carlos da Maia e de João da Ega passam em revista, encontram-se no Chiado ou já desapareceram, mas não aparecem como deveriam, depois da travessia das portas infernais, como em qualquer *catábase* digna desse nome, e Vilaça, além da fidelidade, nada o distingue que se assemelhe com o aspecto de Cérbero, guardião dos infernos, e muito menos «calçando luvas amarelas» (*Os Maias*, p. 706).

Seguidamente, a entrada no «Ramalhete-Hades» é sintonizada, nesta interpretação da crítica, com a simbologia característica da morte (Buescu, p. 102 ss.), só que na descrição topográfica não apareceram os rios do Hades (como em Joyce), talvez porque o Tejo fosse grande demais e o Jamor demasiado pequeno e longínquo. Tão-pouco a adjectivação e o vocabulário em geral, que obviamente assumem sentidos lúgubres, próprios de um tal momento, como *fantástico*, *lúgubre*, *infernai* (este empregado ironicamente por Carlos da Maia, a respeito de um espirro que não dominava, *Os Maias*, p. 709) são suficientemente unívocos para sugerir uma descida aos infernos, como também outros dos muitos signos aproveitáveis, como *bancos feudais*, *coros de catedral*, *múmia*, *lençois de algodão* não são suficientemente sugestivos e unívocos para evocarem o ambiente que se depara a quem já ultrapassou os portais da morte. De facto nada aponta para a fatal descida, mas tudo indica que se trata de um reencontro com um lugar fatal e amaldiçoado, sem que nos ocorra tratar-se necessariamente de uma *catábase*.

Tudo indica, pelo contrário, estarmos em presença de um caso típico do romantismo, em que muitos dos símbolos apresentados se ligam a uma Idade Média sombria, por que o séc. XIX se sentia irresistivelmente atraído, e outros sugerem um lugar amaldiçoado por Deus, devido a graves pecados de família, transmitidos de geração para geração, de uma família amaldiçoado cuja memória, representada por objectos e recordações, contaminava os locais onde tinha vivido. O *casarão sombrio* do texto queiroziano povoado de fantasmas e devorado pelo espectro da

morte lembra passos da literatura romântica, como, p. ex., o que nos descreve Wordsworth no poema *Hart-Leap Well*.

A história é simples e é uma história de caça, em que Sir Walter indo no encalço de um veado, o perseguiu durante tanto tempo e com tanta ferocidade que o animal acabou por morrer junto de uma fonte (*well*), que passou a ser chamada *Hart-Leap*, ou seja, Salto do Veadão. Numa última tentativa tinha o animal em fuga firmado três cascos para saltar, só que já não tivera forças para tanto e ali morreria. Séculos mais tarde passando o poeta, a cavalo, por *Hart-Leap Well* estranhou que naquele lugar, em que Sir Walter construira, para comemorar o feito, um monumento e um pavilhão de caça, a que Wordsworth chama *pleasure-house*, tudo se apresentasse deserto e sem vitalma, contrastando fortemente com a paisagem à volta. Foi um pastor que o informou de que o sítio é maldito, «the spot is curs'd» (v. 124), e lhe contou a lenda, segundo a qual um crime teria sido ali cometido e que desde então, tudo tinha secado, e não havia animal selvagem ou doméstico que ali pudesse matar a sede, tal como o poeta já averiguara: «It seem'd as if the spring-time came not here, / And Nature here were willing to decay» (vv. 115-116). O pastor, porém, afirmou-lhe que a sua convicção era de que teria sido a dor do veado perseguido e a sua morte cruel e impiedosa que teria transformado um local tão aprazível numa espécie de *locus sacer*, versão que o poeta aceita, porque Sir Walter teria infringido, pela sua brutalidade sem nome, as leis da Mãe Natureza: «This beast not unobserv'd by Nature fell, / His death was mourn'd by sympathy divine.» (vv. 163-164).

Julgamos sem dúvida que é de um processo deste género que se trata no regresso ao «Ramalhete», o «casarão» que ficara povoado de fantasmas e amaldiçoado porque nele se praticaram ou perpetraram acções dignas de castigo divino.

Da mesma forma, a viagem de Carlos da Maia, que não é provocada pela necessidade de retornar à pátria, nem alongada pela perseguição divina (como acontece na odisseia cidadina de Leopold Bloom de forma escondida pela metamorfose da actualidade), também pode ser enquadrada nesse mesmo espírito romântico, em que o *spleen* ou a *Weltschmerzstimmung* levava os heróis românticos a longas viagens e a perigosas aventuras, como é o caso do *Child's Harold* de Byron e de tantos outros casos, reais ou imaginários dessa época tão dominada pela ideia do risco, da morte e do desconhecido. É evidente que todos estes aspectos românticos ganham em Eça de Queiroz uma tonalidade irónica, embora mantenham a sua estrutura narrativa. Por isso mesmo nos

parecem pouco susceptíveis de serem identificados com arquétipos ou *tópoi* tão explícitos como são a viagem iniciática e a *catábase*.

Com segurança podemos pois apontar para os primeiros exemplos dados, desde Homero, a Carlos de Oliveira, em que os casos mais recentes apresentam um grau de intertextualidade que aponta para modelo (homérico) ou modelos (homérico, vergiliano, dantesco), que são mais ou menos transformados em alegorias, «permixtae cum apertis» ou não, mas que, pela curiosidade que provocam, levam o destinatário a descobrir a matriz e a indagar do grau de adaptabilidade do modelo ao texto estudado, como é o caso do já referido enterro do Sr. Dignam, modesta personagem de Dublin, que é o pretexto para a *catábase* do anti-herói Bloom-Ulisses-Judeu Errante, num dos seus dias atribulados na capital irlandesa.

Julgamos, de facto, que uma identificação não deve ser aceite só por extrapolação, uma vez que se necessita de um pouco mais do que unicamente de signos exteriores para que se processe uma descida aos infernos, o que quer dizer, que descida aos infernos é mesmo o que isso significa, a menos que queiramos entrar numa interpretação simbólica do tipo das que já fizeram os escoliastas homéricos ou o nosso compatriota Faria e Sousa nos seus comentários aos *Lusíadas*.

Não há menor dúvida de que a mimese, a reescrita ou a intertextualidade da *odisseia* e da *catábase*, têm na literatura ocidental modelos bem definidos, mais ou menos bem perpetuados, e que pressupõem antes de mais uma identificação, que não pode ser deixada ao sabor de uma possibilidade infinita e instável de probabilidades, como aliás, até já a moderna psicanálise começa a aperceber-se, quando já reduz a aplicação das matrizes por ela criadas a casos que sejam verdadeiramente semelhantes às histórias que lhes deram origem, como seja a história de Édipo que neste momento já está a ser manuseada com maior parcimónia e cuidado, por se entender que nem sempre será verdade o «a cada um o seu Édipo».

A *catábase*, que se inclui dentro dos muitos *tópoi* que nos foram legados pela simbologia do passado, deve ser identificada dentro de certos limites, exactamente os limites que têm de ser impostos à interpretação casuística, em que a generalização dos símbolos, permite identificar sem razão um sem número de casos até ao infinito.

## BIBLIOGRAFIA

Além das edições dos AA. clássicos da *Teubner, Oxford* ou «Belles Lettres», vid. E. NORDEN, *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, Darmstadt, 1957; F. Bar, *Les routes de l'autre monde, descentes aux enfers et voyages dans l'au-delà*, Paris, 1946; J. P. BAYARD, *La symbolique du monde souterrain*, Paris, 1973; P. BRUNEL, *L'évocation des morts et la descente aux enfers. Homère, Virgile, Dante, Claudel*, Paris, 1974; também será útil consultar, s.vv. *Orfeu, Hades*, etc. a enciclopédia Pauly Wissowa, bem como o mais manuseável *Oxford Classical Dictionary* (2.<sup>a</sup> ed.), ou P. Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, 1969. No que respeita à obra de James Joyce, cf. Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses, A Study* Nova Iorque, 1952, s.v. *Hades*; Quanto aos exemplos da literatura portuguesa cf. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, ed. Gonçalves Guimarães, Coimbra, 1910, vol. I, pp. 337-368, bem como MARIA D. F. LOJA, *Uma Poesia de Duarte de Brito*, diss. lic. dactil., Fac. Letras de Lisboa, 1952 (estuda os precedentes italianos e castelhanos do poema e procede ao comentário e crítica do A. estudado); CARLOS DE OLIVEIRA, *Descida aos Infernos — Poemas*, Cadernos das Nove Musas sob o signo PORTUCALE, Lisboa, 1949; EÇA DE QUEIROZ, *Os Maias*, ed. de Helena Cidade de Moura, Lisboa, s.d. e MARIA LEONOR CARVALHÃO BUESCU, «O Regresso ao 'Ramalhete'», in *A viagem 'entre o real e o 'imaginário'*, organ. por St. Reckert e Y. K. Centeno, Lisboa, 1983, pp. 89-112. O texto de Wordsworth do poema *Hart-Leap Well*, foi-nos enviado pelo Prof. J. ALMEIDA FLOR, a quem agradecemos, e encontra-se em *Lyrical Ballads, Wordsworth and Coleridge*, ed. R. L. Brett e A. R. Jones, Londres, 1963.