



miguilim

revista eletrônica do netili

volume 10, número 1, jan.-abr. 2021

PARA ALÉM DA ALMA QUE NOS É FAMILIAR: O DOCE NAUFRÁGIO NA ALMA ASSUSTADORA DO INFINITO



BEYOND THE SOUL WHICH IS FAMILIAR TO US: THE SWEET SHIPWRECK IN THE SCARY INFINITY'S SOUL

Hêmille Raquel Santos PERDIGÃO
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 20/10/2020 • APROVADO EM 04/03/2021
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v10i1.2910>

Resumo

O presente trabalho apresenta uma leitura do poema *O Infinito*, de Giacomo Leopardi, com o objetivo de interpretar o significado do naufrágio no infinito. Para isso, aponta como o eu lírico considerava o horizonte algo desconhecido e habitado por uma alma assustadora, o que fazia com que ele sempre contemplasse a paisagem fazendo o mesmo recorte usual da sebe e do ermo monte. A leitura proposta neste trabalho é que, no início do poema, o eu lírico está tentando ter uma experiência confortável com o que lhe era familiar e lhe remetia ao passado; porém, quando ele ousa abranger o horizonte em seu olhar, tem início sua experiência de penetrar na alma assustadora da paisagem.

Abstract

The present work presents a reading of the poem *The Infinite*, of Giacomo Leopardi, with the goal of interpreting the meaning of the shipwreck in the infinite. In order to do that, it highlights how the poetic persona used to consider the horizon as something unknown and in what there was a scary soul, what made him contemplate the landscape doing the same usual crop of the hedge and the mount. The reading proposed in this work is that, in the beginning of the poem, the poetic persona is trying to have a comfortable experience with what was familiar and what made him remember of the past. However, when he dares to cover, with his eyes, the horizon, the experience of penetrating in the scary soul of the landscape begins.

Entradas para indexação

Palavras-chave: Poesia. Romantismo. Modernismo. Giacomo Leopardi. Marcel Proust.

Keywords: Poetry. Romanticism. Modernism. Giacomo Leopardi. Marcel Proust.

Texto integral

Cumprira mais uma vez essa operação sempre a recomençar, mais longa, mais difícil que o reviramento da pálpebra e que consiste em pousar sobre as coisas a alma que nos é familiar, em lugar da sua, que nos assustava. (PROUST, 1971, p. 133).¹

As linhas acima são do romance *Sodoma e Gomorra*, de Marcel Proust. Nesse excerto, o narrador-personagem Marcel relata o estranhamento que lhe causa o retorno a um hotel onde já estivera outrora. Apesar de se tratar de um local conhecido, há, em seu retorno, todo o processo de fazer com que o lugar se torne, novamente, familiar. Marcel destaca que, no primeiro momento em que adentra o quarto do hotel, a alma que habita o lugar lhe assusta, visto que os objetos, enquanto ele esteve distante, readquiriram a sua própria alma, perdendo aquela alma familiar que haviam assumido em outra ocasião. Estando de volta, Marcel, em uma primeira visão do local, conclui que as almas intrínsecas dos objetos, por serem assustadoras, precisam ser novamente substituídas pelas almas que lhe são familiares, aquelas que ele guardava consigo enquanto esteve longe. Cito a passagem de Proust para dar início à análise de um poema composto no século XIX por Giacomo Leopardi. Trata-se de *O Infinito*, idílio no qual o eu lírico, assim como o narrador de Proust, está de volta a um local que lhe seria familiar, mas que é, também, habitado por almas assustadoras.

O eu lírico do poema de Leopardi contempla uma paisagem pela qual ele tem certo apreço. A sua missão é análoga à anunciada por Marcel no excerto supracitado: a de substituir as almas intrínsecas dos componentes da paisagem por almas familiares, não assustadoras. Os primeiros versos já transmitem a ideia de uma repetição, por parte do eu lírico, de sempre se colocar na mesma posição

¹ “j’avais accompli une fois de plus cette opération toujours à recommencer, plus longue, plus difficile que le retournement de la paupière, et qui consiste à poser sur les choses l’âme qui nos est familière au lieu de la leur qui nos effrayait” (PROUST, 1954b, p. 764).

de onde ele contempla a mesma paisagem, focando seu olhar nos mesmos elementos e se empenhando em devolver, ao que vê, a alma que lhe é familiar e que não lhe assusta. Todavia, a partir do quarto verso, tal missão é abandonada e o eu lírico se entrega, enfim, à paisagem de alma assustadora.

O poema é pertencente à série literária do Romantismo, cujas características são listadas por M. H. Abrams: “A leitura habitual da paixão, da vida e da fisionomia dentro da paisagem é um dos poucos atributos significativos comuns à maioria dos poetas românticos” (ABRAMS, 2010, p. 82). Para além disso, uma das principais defesas do movimento é a originalidade nas composições, em contraposição à produção literária a partir dos modelos dos clássicos, vigente até então:

Em um pequeno ensaio, *Originality* [Originalidade], Moir [1785] combina essas visões com a tradição do gênio original. Gênio é aquele que possui tal acuidade de percepção que “a cada nova investigação dos fenômenos mais comuns e familiares da natureza descobre mil novas variações, distinções e semelhanças”. Opondo-se às composições de “mentes comuns”, que “nunca particularizam ou examinam os objetos de seus respectivos sentidos”, afirma Moir, “o gênio original nunca pousa no geral, nunca corre em círculo, mas transmite em atributos vívidos, ardentes e permanentes a idêntica impressão que recebe”. (ABRAMS, 2010, p. 65).

Logo, a ideia de originalidade romântica está atrelada à de particularidade das impressões do próprio poeta, o qual é denominado gênio. Porém, é importante ressaltar que a interioridade do poeta é apenas o ponto de partida da poesia romântica: “Repetidas asserções românticas acerca da poesia ou da arte em geral giram em torno de uma metáfora que, como ‘transbordamento’, significa o interior transformado em exterior” (ABRAMS, 2010, p. 72).

Outra metáfora comum no Romantismo é a da obra de arte como refletor:

a obra de arte continua a ser considerada como um tipo de refletor, embora seja um refletor seletivo. O próprio artista é muitas vezes imaginado como o agente que segura o espelho diante da natureza, e até mesmo a originalidade de um gênio é explicada em grande parte pelo fato de ele possuir entusiasmo e acuidade para inventar (no sentido básico de “descobrir”) aspectos do universo e da natureza humana até então negligenciados, e engenhosidade imaginativa para combinar e exprimir elementos familiares de maneiras novas e surpreendentes. O mundo da natureza, dizia Shelley, “é de latão, os poetas somente fornecem ouro”. mas as dinâmicas da transformação, até onde são discutidas, consistem não das tensões emocionais e imaginativas peculiares ao poeta, mas das legítimas necessidades humanas, comuns ao poeta e ao público, para edificação e deleite. (ABRAMS, 2010, p. 66).

O poeta, então, é aquele que tem um espelho refletor voltado para a natureza, e sua genialidade consiste em saber selecionar para onde o direciona, de modo a revelar o que um homem comum não seria capaz de perceber. Abrams comenta que:

alusões à poesia como representação ou imagem, assim como a analogia implícita de arte como espelho, sobrevivem na crítica do início do século XIX, mas geralmente com uma diferença [...] Muitas vezes, o refletor é invertido e representa um estado da mente mais do que a natureza externa. (ABRAMS, 2010, p. 75).

Abrams atribui essa concepção do espelho refletor invertido à “ênfase na localização intelectual de ideias artísticas” que, ainda no século XVIII, “acostumou os críticos a formar o conceito da obra de arte como um espelho invertido de modo a refletir aspectos da mente do artista” (ABRAMS, 2010, p. 70).

No século XX, Proust, em seu romance *À sombra das raparigas em flor*, também faz seu narrador Marcel trazer as metáforas do espelho e do refletor para tratar sobre genialidade e originalidade:

Mas o gênio, e mesmo o grande talento, provém menos de elementos intelectuais e de afinamento social superiores aos alheios, que da faculdade de os transformar, de os transportar. Para aquecer um líquido com uma lâmpada elétrica, não se deve conseguir a lâmpada mais forte possível, mas uma cuja corrente possa deixar iluminar, ser desviada e produzir, em vez de luz, calor. Para passear pelos ares, não é necessário ter o automóvel mais possante, mas um automóvel que, deixando de correr por terra e, cortando com uma vertical a linha que seguia, seja capaz de converter em força ascensional a sua velocidade horizontal. Assim, os que produzem obras geniais não são aqueles que vivem no meio mais delicado, que têm a conversação mais brilhante, a cultura mais externa, mas os que tiveram o poder, deixando subitamente de viver para si mesmos, de tornar a sua personalidade igual a um espelho, de tal modo que a sua vida aí se reflete, por mais medíocre que aliás pudesse ser mundanamente e até, em certo sentido, intelectualmente falando, pois o gênio consiste no poder refletor e não na qualidade intrínseca do espetáculo refletido. (PROUST, 1960, p. 101).²

² “Mais le génie, même le grand talent, vient moins d’éléments intellectuels et d’affinement social supérieurs à ceux d’autrui, que de la faculté de les transformer, de les transposer. Pour faire chauffer un liquide avec une lampe électrique, il ne s’agit pas d’avoir la plus forte lampe possible, mais une dont le courant puisse cesser d’éclairer, être dérivé et donner, au lieu de lumière, de la chaleur. Pour se promener dans les airs, il n’est pas nécessaire d’avoir l’automobile la plus puissante, mais une automobile qui, ne continuant pas de courir à terre et coupant d’une verticale la ligne qu’elle suivait, soit capable de convertir en force ascensionnelle sa vitesse horizontale. De même ceux qui produisent des oeuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, qui ont la conversation la plus brillante, la culture la plus étendue, mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie, si médiocre d’ailleurs qu’elle pouvait être mondainement et même, dans un certain sens, intellectuellement parlant, s’y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété” (PROUST, 1954a, p. 554-5)

Proust preserva a metáfora romântica do espelho e do refletor, porém, em desacordo com a ideia de que o espelho deveria ser voltado para o poeta em função de seu intelecto. Também não está totalmente em acordo com a ideia de que a genialidade reside na capacidade de selecionar para onde aponta o espelho refletor. O que Proust valoriza é, na verdade, o poder do gênio de transformar, na sua obra, aquilo que o espelho reflete, por mais medíocre que seja.

A pauta romântica da originalidade também aparece no romance de Proust:

Perguntei-me então se a originalidade prova realmente que os grandes escritores sejam deuses, cada um senhor de um reino independente e exclusivamente seu, ou se não haverá nisto algo de ficção e as diferenças entre as obras não serão antes uma resultante do trabalho que expressão de uma diferença radical de essência entre as diversas personalidades. (PROUST, 1960, p. 96-7).³

Marcel ressalta que a produção de obras originais se trata de um processo de trabalho, o que contesta a divinização do escritor. Adiante, ele traz a questão da eliminação do lugar-comum:

Aliás, se toda novidade tem como condição prévia a eliminação do lugar-comum a que estávamos habituados e que nos parecia a própria realidade, toda conversação nova, bem como toda pintura, toda música originais, sempre há de parecer preciosa e fatigante. Apoia-se em figuras a que não estamos acostumados, e o conversador só nos parece falar por metáforas. (PROUST, 1960, p. 99).⁴

Merece destaque o termo “fatigante”, utilizado pelo narrador proustiano para tratar dessa eliminação do lugar-comum. É o que temos no processo vivenciado pelo eu lírico leopardiano no poema *O Infinito*, o qual foi composto em 1819, ano em que Leopardi teve um agravamento de suas enfermidades da visão que o impossibilitou de realizar suas leituras. Em função disso, nesse ano, Leopardi:

começou, como ele mesmo diz, a sentir a infelicidade de modo muito mais tenebroso: isso significa que, como logo se vê também nos efeitos, começou a sentir na infelicidade própria aquela dos

³ “Et alors e me demandais si l’originalité prouve vraiment que les grands écrivains soient des dieux régissant chacun dans un royaume qui n’est qu’à lui, ou bien s’il n’y a pas dans tout cela un peu de feinte, si les différences entre les oeuvres ne seraient pas le résultat du travail, plutôt que l’expression d’une différence radicale d’essence entre les diverses personnalités” (PROUST, 1954a, p. 549).

⁴ “D’ailleurs toute nouveauté avant pour condition l’élimination préalable du poncif auquel nous étions habitués et qui nous semblait la réalité même, toute conversation neuve, aussi bien que toute peinture, toute musique originales, paraîtra toujours alambiquée et fatigante. Elle repose sur des figures auxquelles nous ne sommes pas accoutumés, le causeur nous paraît ne parler que par métaphores” (PROUST, 1954a, p. 552)

outros: significa o seu passar do próprio indivíduo à história humana e às leis que a governam.⁵ (ZUMBINI *apud* BELLETTI, 2010, p. 20).⁶

Essa saída de si para a história humana está em acordo com a afirmação do narrador proustiano sobre os gênios serem “os que tiveram o poder, deixando subitamente de viver para si mesmos, de tornar a sua personalidade igual a um espelho” (PROUST, 1960, p. 101)⁷. O momento que Leopardi vivia, quando da composição de *O Infinito*, era o de reposicionamento desse espelho refletor de dentro de si para fora, de modo que sua genialidade consistiria em transformar, em seus escritos, o “espetáculo refletido” (PROUST, 1960, p. 101).

O reposicionamento, por Leopardi, do espelho refletor do interior para o externo, fica claro em seu *Discurso di un italiano intorno alla poesia romantica*, de 1818:

As imagens infantis e a fantasia que dizíamos são exatamente as imagens e a fantasia dos antigos, e as lembranças da primeira idade e as primeiras ideias nossas que nós somos tão fortemente atraídos a amar e a desejar, são justamente aquelas despertadas em nós pela imitação da natureza pura e inviolada, aquelas que na nossa opinião pode, ou melhor deve, reavivar em nós o poeta, aquelas que reavivam em nós divinamente os antigos, aquelas que os românticos blasfemam e rejeitam e repudiam da poesia, gritando que não somos mais garotos: e infelizmente não somos: mas o poeta deve iludir, e iludindo imitar a natureza, e imitando a natureza deleitar [...] Qual natureza ou qual garbosa ilusão esperamos encontrar em um tempo onde tudo é civilização, e razão e ciência e prática e artificios. [...] quando a maravilha é vergonha. [...] quando o nosso coração ou desenganado pelo intelecto não palpita, ou mesmo se palpita, logo corre ao intelecto para rebuscar e revirar todos os segredos dessa palpitação, e esvanece cada ilusão, esvanece cada doçura, esvanece cada grandeza de pensamentos. [...] quando a ciência da alma humana já certa e quase matemática e resolutamente analítica, conforme o idioma escolástico dos modernos, por pouco não se expõe com ângulos e círculos, e não se trata por cálculos e fórmulas numerais?⁸ (LEOPARDI, 1988, p. 20).⁹

⁵ Tradução de Roberta Regina Cristiane Belletti.

⁶ “incominciò, come dice egli stesso, a sentire la sua infelicità in un modo assai più tenebroso: questo significa che, come vediamo subito anche dagli effetti, incominciò a sentire nell’infelicità propria quella degli altri: significa il suo passare dal proprio individuo alla storia umana e alle leggi che la governano” (ZUMBINI *apud* BELLETTI, 2010, p. 20).

⁷ “ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir” (PROUST, 1954a, p. 554-5)

⁸ Tradução de Roberta Regina Cristiane Belletti.

⁹ “le immagini fanciullesche e la fantasia che dicevamo, sono appunto le immagini e la fantasia degli antichi, e le ricordanze della prima età e le idee prime nostre che noi siamo così gagliardamente tratti ad amare e desiderare, sono appunto quelle che ci ridesta l’imitazione della natura schietta e inviolata, quelle che ci può e secondo noi ci deve ridestare il poeta, quelle che ci ridestano divinamente gli antichi, quelle che i romantici bestemmiano e rigettano e sbandiscono dalla poesia, gridando che non siamo più fanciulli: e pur troppo non siamo: ma il poeta deve illudere, e illudendo

Nesse texto, Leopardi apresenta o foco no intelecto como desvanecedor da grandeza de pensamentos, o que muito o aproxima da defesa do narrador proustiano de que “o gênio, e mesmo o grande talento, provém menos de elementos intelectuais e de afinamento social superiores aos alheios, que da faculdade de os transformar, de os transportar” (PROUST, 1960, p. 101)¹⁰. Além disso, Leopardi é contra a rejeição aos antigos. O paralelo que ele estabelece entre a infância e os antigos é a de que não devem ser blasfemados, mas devem ser reavivados para dar início à experiência do novo. Isso ficará visível em *O Infinito*, poema que tem início com o retorno do eu lírico a um local que lhe era caro na infância. Trata-se de um ermo monte, que normalmente causaria melancolia a quem o admirasse, mas que, nele, desperta sentimentos alegres. Isso se dá pela associação às emoções que ele vivera naquele mesmo local, no passado, sempre cercado, envolvido e quase que abraçado pelo mesmo monte. Passemos à leitura do poema:

Sempre a mim foi caro este ermo monte
 E esta sebe, que de tanta parte
 Do último horizonte o olhar exclui.
 Mas sentado e mirando intermináveis
 Espaços além dela e sobrehumanos
 Silêncios, e profundíssima calma,
 Eu no pensar me finjo. onde por pouco
 O coração não se apavora. E como o vento
 Ouço rufar por estas plantas, eu aquele
 Infinito silêncio a esta voz
 Vou comparando: e me recordo o eterno
 E as mortas estações, e a presente
 E viva, e seu rumor. É assim que nesta
 Imensidão se afoga o pensamento:
 E o naufragar me é doce neste mar.¹¹
 (LEOPARDI *apud* MACIEL, 2015, p. 45)¹².

imitar la natura, e imitando la natura dilettae [...]. Che natura o che leggiadra illusione speriamo di trovare in un tempo dove tuttto è civiltà, e ragione e scienza e pratica e artifizi; [...] quando la meraviglia è vergogna; [...] quando il cuor nostro o disingannato dall'intelletto non palpita, o se anche palpita, corre tosto l'intelletto a ricercargli e frugargli tutti i segreti di questo palpito, e svanisce ogn'illusione svanisce ogni dolcezza svanisce ogni altezza di pensieri; [...] quando la scienza dell'animo umano già certa e quasi matematica e risolutamente analitica, secondo l'idioma scolastico de' moderni, per poco non s'espone con angoli e cerchi, e non si tratta per computi e formole numerali?" (LEOPARDI, 1988, p. 20).

¹⁰ “le génie, même le grand talent, vient moins d'éléments intellectuels et d'affinement social supérieurs à ceux d'autrui, que de la faculté de les transformer, de les transposer” (PROUST, 1954a, p. 554-5).

¹¹ Tradução de Emílio Carlos Roscoe Maciel.

¹² “L'infinito//Sempre caro mi fu quest'erme colle,/E questa siepe, che de tanta parte/Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude./Ma sedendo e mirando, interminati/Spazi di là da quella, e sovrumani/Silenzi, e profondissima quiete/Io nel pensier me fingo; ove per pouco/Il cor no si spaura. E como il vento/Odo stormir tra queste piante, io quello/Infinito silenzio a questa voce/Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,/E le morte stagioni, e la presente/E viva, e il suon di lei. Così tra questa/Immensità s'annega il pensier mio:/E il naufragar m'è dolce in questo mare” (LEOPARDI *apud* MACIEL, 2015, p. 45).

Através da leitura do idílio, vemos que a melancólica paisagem é, para o eu lírico, cenário dos momentos bons da sua vida, sendo, por consequência, objeto de uma nostalgia simultaneamente agradável e desconfortante: agradável por serem boas as reminiscências, desconfortante, pois há sempre o mesmo processo de familiarização a ser feito.

Semelhante reação tem o eu lírico no segundo verso, quando menciona a sebe, porém essa com mais amplo sentido. Trata-se de uma criação humana que impede que o horizonte seja devidamente contemplado daquele ponto de vista. Estivesse o eu lírico em outra posição, seria possível uma melhor visão do horizonte. porém, onde se encontra, há a sebe como um real limite a desviá-lo de uma visão mais abrangente. Ao focar no ermo monte e na sebe, o eu lírico faz um recorte da ampla imagem que tem diante de si, excluindo o horizonte. Porém, a partir do terceiro verso, o eu lírico de Leopardi abandona a missão proustiana de substituir, naquela paisagem, a alma assustadora pela alma familiar e, então, estende seu olhar para algo que ele não havia ousado antes. algo no qual nunca habitou uma alma familiar, mas apenas uma alma assustadora: o horizonte. Essa transição do segundo verso para o terceiro marca, então, uma quebra de expectativa, visto que, inicialmente, parecia que o eu lírico expressaria apenas sua nostalgia de momentos agradáveis com paisagens familiares. Emílio Maciel explica:

essa mesma quebra contínua de expectativa, de uma linha a outra, traduz com rara perfeição o vertiginoso movimento de saída de si mesmo que os versos descrevem, movimento que, uma vez vencida a enganosa tranquilidade do pseudo-terceto introdutório, parece caminhar no sentido de exorbitar qualquer medição possível, ao confrontar a placidez da sebe do segundo verso com realidades que reduzem as medidas subjetivas a uma quase insignificância. (MACIEL, 2015, p. 46).

De fato, a sebe e o monte, dos primeiros versos, ligados à subjetividade, parecem insignificantes quando o eu lírico apresenta, adiante no poema, o horizonte, o qual é grandioso não só pela extensão mas também pela sua alma assustadora que proporciona experiências destoantes do conforto do retorno e apresentam uma realidade até então ignorada:

O poema sinaliza também para uma crise de amplas e quase incalculáveis proporções, tendo como foco exatamente a percepção do desenraizamento do eu em relação ao seu entorno, entendido agora menos como estado provisório do que como premissa constitutiva, corolário por sua vez da inviabilidade de se totalizar o mundo como um cosmo fechado. (MACIEL, 2015, p. 47).

A explanação de Emílio Maciel é a de que essa experiência de olhar para além da sebe permite a constatação, pelo eu lírico, de estar em um universo cujos limites são inatingíveis e desconhecidos. Há a nova noção de que o ser humano não está no centro do mundo e, dependendo de onde se posicionar, pouco pode ver da imensidão desta Terra. Tal limitação foi causada por ele mesmo, pelo ponto de

vista corriqueiro no qual se posiciona e nos recortes feitos por si na contemplação das paisagens, os quais excluíam aquilo que contivesse apenas uma alma assustadora e incluíam o que pelo menos por uma vez fora habitado por uma alma familiar, a saber, o ermo monte e a sebe. Em outras palavras: por diversas vezes, o eu lírico retornava àquele lugar e, propositalmente, se colocava em um ponto de vista que favorecesse a contemplação da sebe e do monte e que desfavorecesse a contemplação do horizonte. Isso fez com que a sebe e o ermo monte se tornassem um meio de acesso ao conforto de uma infância, ao passo que o infinito se torna um “desconforto que advém da progressiva perda de centro, em paralelo à revelação do que há de arbitrário e tacanho no afeto que se toma como autoevidente na cena inicial” (MACIEL, 2015, p. 47-8).

Sobre a leitura de poesias, Jonathan Culler aponta que “nossa atenção deve ser direcionada para experienciar o poema em si como um evento e não para descobrir o que o autor deve ter experienciado”¹³ (CULLER, 2017, p. 122)¹⁴. Em *Literary Theory: a very short introduction*, o crítico explica que:

a poesia lírica depois veio a ser vista como a expressão de um sentimento poderoso, lidando de uma vez com a vida cotidiana e os valores transcendentais, dando uma expressão concreta aos sentimentos mais íntimos do sujeito individual. Essa ideia ainda predomina. Teóricos contemporâneos, contudo, vieram tratar a lírica menos como uma expressão dos sentimentos do poeta e mais como um trabalho associativo e imaginativo *sobre* a linguagem – um experimento com conexões linguísticas e formulações que faz da poesia uma ruptura da cultura mais que um repositório principal dos seus valores.¹⁵ (CULLER, 1997, p. 73).¹⁶

Segundo Culler, não só poemas como também narrativas podem ser lidas por esse viés, de modo que as poesias podem servir como a exploração de uma poética e os romances como reflexões acerca da teoria da narrativa (CULLER, 1997, p. 81). Aplicando isso ao poema *O Infinito*, de Leopardi, e à cena do retorno de Marcel ao quarto de hotel, em *Sodoma e Gomorra*, de Proust, podemos interpretar que ambos tratam do processo de criação literária a partir do retorno a textos antigos com a percepção de que não lhe são completamente familiares mais, pois há algo para além do mesmo que o poeta contemplava toda vez. Isso representa as inovações do Romantismo defendidas por Leopardi, que rejeita a obrigatoriedade da imitação dos clássicos, mas defende um retorno a eles como

¹³ Tradução minha.

¹⁴ “But our attention should be directed to experiencing the poem itself as an event, not to discovering what the author might have experienced.” (CULLER, 2017, p. 122)

¹⁵ Tradução minha.

¹⁶ “lyrical poetry later came to be seen as the expression of powerful feeling, dealing at once with everyday life and transcendent values, giving concrete expression to the most inward feelings of the individual subject. This idea still holds sway. Contemporary theorists, though, have come to treat lyric less as expression of the poet’s feelings and more as associative and imaginative work *on* language – an experimenting with linguistics connections and formulations that makes poetry a disruption of culture rather than the main repository of its values” (CULLER, 1997, p. 73).

ponto de partida para uma experiência de expansão do conhecimento e do fazer poético. Dessa forma, não é preciso rejeitar antigos textos, uma vez que, mesmo revisitando-os, eles não serão mais os mesmos. O que é preciso, na verdade, é revisita-los se colocando em um ponto de vista diferente do usual – assim como faz o eu lírico de Leopardi –, de modo que seja possível contemplar não apenas um produto da mente humana a ser meramente imitado – representado, no poema, pela sebe –, mas a infinidade de possibilidades de leituras e ressignificações ali existentes. A poética contida no idílio do italiano é uma recomendação do emprego da imaginação para experienciar algo de não familiar, que vem a ser aquilo que havia naqueles textos e que só agora, de um novo ponto de vista, sua imaginação lhe permite ver. Tal poética se aplica ao retorno aos textos clássicos e, também, aos lugares e situações, visto que, como Proust defende, a genialidade está em transformar aquilo no qual está focado o espelho refletor do artista, ou seja, a genialidade está em transformar textos, locais e situações comuns em obras literárias. Sendo assim, o processo sugerido pelo poema *O Infinito* antecipa o estilo de escritores do século XX, o que explica o porquê de conseguirmos associá-lo a um excerto de *Em Busca do Tempo Perdido*. Analogamente à do poema, a ideia de visitar o hotel, que Proust traz, e de trocar a alma assustadora pela alma familiar metaforiza o retorno às narrativas já lidas, situações já vividas e lugares já visitados, os quais em um segundo contato já não são mais tão familiares. Apesar do intuito inicial de torná-los familiares novamente, quando o escritor-leitor se coloca em um ponto de vista distinto do usual, surge, por conseguinte, o desejo de olhar para além do que era familiar e de transformar em obras literárias a alma assustadora do que ele lê e/ou do que ele vive. É nesse enfrentamento da alma assustadora dos textos e da realidade que surgem as narrativas de Proust:

Para desenvolver e organizar sua narração, o escritor inovador não queria seguir o curso dos acontecimentos da história, nem inspirar-se na organização da sociedade, mas apelou, antes de tudo, para a sua experiência de si e do mundo a fim de descobrir estes métodos, técnicas e formas. O escritor estudou igualmente as grandes obras do passado para conhecer a sua feitura, sua estrutura, seu sentido, e acentuou o fato de que jamais um grande romancista reproduzira ou imitara o real: ele o havia traduzido com a ajuda de meios indiretos, abstraídos desta realidade [...] o romancista não reproduz o objeto que privilegia, mas estrutura-o e o interpreta de maneira a mostrar sua essência e significação: esta correspondência necessária entre o formal e o real varia, porém, segundo épocas. (ZÉRAFFA, 2010, p. 25).

A citação de Zérafra é sobre os romances dos anos vinte do século XX, período no qual Marcel Proust produz suas obras. O crítico explica que a narrativa proustiana, assim como a de seu contemporâneo James Joyce, parte da experiência de si, contudo envolve também o externo:

graças a uma concepção nova do *narrador*, as coisas se passarão de tal forma, em Proust como em Joyce, que o subjetivo não seja mais um segredo subjacente ao destino social da personagem, e que a sociedade, em vez de construir um todo exterior à vida

“pessoal” do herói, seja integrada, concreta, viva na subjetividade deste, transformada em força diretriz da narração. (ZÉRAFFA, 2010, p. 24).

Haja vista a similaridade entre o poema de Leopardi e a narrativa de Proust, podemos inferir que o evento do qual o idílio italiano trata é o advento do modernismo. Isso se confirma se virmos a definição de Hugo Friedrich sobre a poesia moderna:

Quando a poesia moderna se refere aos conteúdos – das coisas e dos homens – não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

A definição se aplica ao poema de Leopardi a partir do quarto verso. Como vemos, o evento do qual trata a poesia de *O Infinito* é importante pois marca uma definição do que representou, na história da literatura, a poesia romântica, sem a qual não haveria a poesia moderna, com sua condução do leitor ao não familiar. Dessa forma, a poesia de Leopardi é um excelente exemplo do que Schlegel define como poesia universal progressista:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade. [...]

Os outros gêneros poéticos estão prontos e agora podem ser completamente dissecados. O gênero poético romântico ainda está em devir. sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. (SCHLEGEL, 1997, p. 64-5).

O fragmento de Schlegel mostra que, de fato, não há lei para a poesia romântica. É o que vemos em Leopardi, que foge à regra de seguir os clássicos a rigor, entretanto também não se encaixa em novas regras, de rejeição total aos clássicos, de racionalização do fazer poético, da arte como um espelho voltado para o intelecto e nem da arte como um refletor seletivo. E, como vimos nessa comparação com Proust, a poesia é, de fato, progressiva, visto que antecipa um estilo de um grande romancista do século subsequente. Dito isso, passemos a uma análise pormenorizada do idílio *O Infinito*, tendo em vista as ideias de alma assustadora e alma familiar apresentadas na narrativa do retorno do personagem Marcel ao quarto de hotel no romance *Sodoma e Gomorra*, de Marcel Proust.

Os três primeiros versos do poema são a divisão de apenas uma frase. “Sempre a mim foi caro este ermo monte/e esta sebe, que de tanta parte/ Do

último horizonte o olhar exclui” (LEOPARDI *apud* MACIEL, 2015, p. 45)¹⁷. Do primeiro para o segundo verso, é ausente a pontuação e há apenas a conjunção aditiva “e” interligando-os. Temos, assim, uma pausa entre o verso sobre o ermo monte e o verso sobre a sebe. Percebe-se que o eu lírico se demora em seus devaneios ao ver o relevo, deliciando-se das doces memórias que ele lhe traz e refletindo sobre quanto tempo já se passara desde então. No segundo verso, ele volta seu olhar para a sebe, acrescentando-a ao mesmo grupo no qual se encontra o ermo monte, a saber, o de objetos outrora já habitados por uma alma familiar. Após “tanta parte”, no segundo verso, novamente há uma interrupção que indica que o autor está vendo o que há além do recorte que, por tantas vezes, fizera. Neste momento, ele se espanta com tantas coisas que existem para além do que é sempre, por ele, revisitado. O terceiro verso tem início com: “No último horizonte”. O uso do hipérbato pretende mostrar que primeiro o eu lírico se assusta com um último horizonte e só depois ele conclui que tudo aquilo sempre existiu, mas nunca havia recebido sua atenção devido ao recorte da sua visão em todas as idas ao mesmo local.

O quarto verso, iniciado pela conjunção adversativa “mas”, marca o início de versos que tratam de sentimentos que se opõem aos de sempre e de uma visão que se opõe ao usual recorte: “Mas sentado e mirando intermináveis”¹⁸ (LEOPARDI *apud* MACIEL, 2015, p. 45).¹⁹ Até o terceiro verso, a existência de algo além do ermo monte e da sebe é reconhecida, porém, excluída da experiência do eu lírico. Aqui ainda se aplica a ideia da poesia romântica como um refletor seletivo, visto que o que o eu lírico faz, até então, é selecionar o familiar para pousar o seu olhar. Já a partir do quarto verso, começa a representação poética do que seria a transição para o modernismo, uma vez que o último horizonte é levado tão em conta que causa um certo mal-estar: o que era surpreendentemente belo torna-se surpreendentemente vertiginoso. O eu lírico destaca estar sentado, como alguém que, não se sentindo bem, precavidamente se assenta para evitar uma queda. Logo após “intermináveis”, tem-se o fim abrupto do verso. Entende-se que o eu lírico se perde tanto na contemplação quanto ao dizer tal palavra, pois a ideia de algo que não termina destrói toda a familiaridade que ele sentiu inicialmente, além de diminuí-lo a ponto de não ser capaz nem mesmo de criar a familiaridade, pois o que ele tem para conhecer são coisas intermináveis, ou seja, por mais que passe a vida toda explorando aquela visão, esse processo nunca chegará ao fim, pois sempre haverá algo causando-lhe estranhamento.

No quinto verso, o eu lírico menciona os espaços: “Espaços além dela e sobrehumanos”²⁰ (LEOPARDI *apud* MACIEL, 2015, p. 45)²¹. O substantivo “espaços”, no quinto verso, completa o sentido do adjetivo “intermináveis”, no verso anterior. Além disso, tal substantivo tem a importância de transmitir a ideia de que há, além da sebe e do ermo monte, espaços vazios e, como efeito imediato, seu coração se torna um espelho daquilo que ele vê: vai se esvaziando aos poucos.

¹⁷ “Sempre caro mi fu quest’ermo cole,/E questa sebe, che de tanta parte/Dell’ultimo orizzonte il guardo esclude” (LEOPARDI *apud* MACIEL, 2015, p. 45).

¹⁸ Tradução de Emílio Carlos Roscoe Maciel.

¹⁹ “Ma sedendo e mirando, interminati” (LEOPARDI *apud* MACIEL, 2015, p. 45).

²⁰ Tradução de Emílio Carlos Roscoe Maciel.

²¹ “Spazi di là da quella, e sovrumani/” (LEOPARDI *apud* MACIEL, 2015, p. 45).

Porém, o esvaziar-se do que ele se alimentava – a certeza – faz com que a experiência seja ainda mais estonteante. No fim do quinto verso, o adjetivo “sobrehumanos” é seguido por outra pausa. O adjetivo retifica a pequenez do ser humano diante do que há ao seu redor. o eu lírico sente-se esmagado e, dessa vez, mais que as reflexões, o que o faz paralisar é o medo. Aqui, há a ideia defendida pelo narrador proustiano de o gênio “tornar a sua personalidade igual a um espelho, de tal modo que a sua vida aí se reflete, por mais medíocre que aliás pudesse ser mundanamente e até, em certo sentido, intelectualmente falando, pois o gênio consiste no poder refletor e não na qualidade intrínseca do espetáculo refletido” (PROUST, 1960, p. 101)²². Os espaços vazios, quando espelhados pelo eu lírico, em função de seu poder refletor, se transformam em um medo, que se expressa nos versos.

No sexto verso, “Silêncios, e profundíssima calma”²³(LEOPARDI *apud* MACIEL, 2015, p. 45)²⁴, temos o substantivo “silêncios” que completa o sentido do adjetivo “sobrehumanos” do verso anterior. Uma vez que nos dois últimos versos houve uma pausa após o adjetivo, estando o substantivo correspondente a ele apenas no verso subsequente, o leitor compartilha, com o eu lírico, de uma expectativa. Explico: o eu lírico, em seu processo contemplativo, começa a se adaptar às interrupções causadas pelas sensações que cada nova visão lhe causa, assim, ele já está mais preparado para o susto que o invadirá ao prosseguir a contemplação. Da mesma forma, o leitor se prepara já para a expectativa de encontrar o substantivo corresponde a cada adjetivo apenas no verso seguinte. Porém, o sexto verso quebra essa expectativa, visto que, ao contrário do que se teve até então no poema, o adjetivo não tem, no verso, seguinte, um substantivo correspondente, mas sim, no mesmo verso: o adjetivo “profundíssima” e o substantivo “calma” estão lado a lado, sem a pausa após o adjetivo que era esperada. A quebra da tendência da separação entre adjetivo e substantivo de um verso para outro remete ao que ocorre com os sentimentos experimentados pelo eu lírico: quando parece que será possível habituar-se a eles, logo vem uma novidade, em um novo ritmo, mostrando que não há um padrão para tudo o que o Infinito pode proporcionar.

Analisando os substantivos do poema, nota-se que eles se tornam cada vez mais abstratos. Nos primeiros versos, aparecem “sebe”, “monte”. no quinto, já aparecem “espaços”, “silêncios” e “calma”. O espaço é algo que pode ser identificado pela visão e pelo tato. o silêncio pode ser reconhecido pela audição. já a calma está além da percepção dos cinco sentidos do ser humano. A ordem em que eles apareçam indica, assim, o aumento da abstração e o progressivo afastamento do palpável na experiência do eu lírico.

Em seguida, nos sétimo e oitavo versos, o eu lírico declara: “Eu no pensar me finjo. onde por pouco/ O coração não se apavora. E como o vento”²⁵ (LEOPARDI

²² “de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie, si médiocre d’ailleurs qu’elle pouvait être mondainement et même, dans un certain sens, intellectuellement parlant, s’y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété” (PROUST, 1954a, p. 554-5).

²³ Tradução de Emílio Carlos Roscoe Maciel.

²⁴ “Silenzi, e profondissima quiete” (LEOPARDI *apud* MACIEL, 2015, p. 45).

²⁵ Tradução de Emílio Carlos Roscoe Maciel.

apud MACIEL, 2015, p. 45)²⁶. Para dizer que finge pensar, ele usa uma preposição que indica local, “no”, dando a sensação de que os pensamentos são o lugar onde ele repousa. Conclui-se, então, que os pensamentos seriam onde ele disse, no quarto verso, estar sentado. Paradoxalmente, os mesmos pensamentos que causam sua vertigem são, também, o que o impede de uma queda perante tanto estonteamento. Em complemento, fica solta, no fim do sétimo verso, a locução adverbial “por pouco”, seguida, no oitavo verso, após pausa, por “o coração não se apavora.” Dessa vez, a pausa causa a impressão de que o eu lírico quase perde o controle daquele momento, mas, ao se dar conta, abruptamente, em um susto, toma o controle novamente e impede o seu coração de se apavorar. Tal pavor tem como causa o esvaziamento que estava sofrendo, mencionado anteriormente, no quinto verso. O eu lírico, então, cita o vento e, ao citá-lo, para novamente. Sentir o vento causa a ele a segurança de estar no mundo, visto que seus devaneios o levaram para o desconhecido. Ao contrário dos substantivos “calma” e “pavor” e do verbo substantivado “pensar”, anteriormente apresentados, o substantivo “vento” faz referência a algo que pode ser percebido por algum dos cinco sentidos do corpo. Com isso, tem-se um processo de concretização oposto ao de abstratização que estava acontecendo. Dessa forma, o que se teve, até então no poema, foi o eu lírico contemplando e, em seguida, se afastando do concreto e familiar até o abstrato e assustador, e, quando o seu coração quase se apavora, ele retorna para o ponto inicial – o concreto e familiar – quando sente o vento. O retorno é tão confortável e o alivia a tal ponto que ele para por um tempo. Tal pausa é representada pelo fim abrupto do verso.

Temos, então, o nono verso: “Ouço ruflar por estas plantas, eu aquele”²⁷ (LEOPARDI *apud* MACIEL, 2015, p. 45)²⁸. O eu lírico prossegue ouvindo o vento, acrescentando, também, mais um substantivo concreto: “plantas”. Com isso, ele faz referência aos sentidos da audição, da visão e do tato, uma vez que o “vento” e as “plantas” são tão concretas que são perceptíveis não só por um sentido, mas por mais de um. O conforto, entretanto, é logo posto em dúvida pelo fim do verso com “eu aquele”. O “eu” seria o homem vendo e ouvindo o vento, mas, ao mesmo tempo, tem-se “aquele” como o homem que estivera ali há pouco tempo estonteando-se com reflexões. Assim, “eu” e “aquele”, tão abstratos, compartilham o mesmo corpo concreto. Não pacificamente, mas em uma luta por quem vai prevalecer.

No décimo verso, o pronome “aquele” recebe um adjetivo e um substantivo que lhe dão outro sentido para além da ideia de disputa com o “eu”: “Ouço ruflar por estas plantas, eu aquele / Infinito silêncio a esta voz/ Vou comparando: e me recordo o eterno”²⁹ (LEOPARDI *apud* MACIEL, 2015, p. 45)³⁰. Há uma oposição entre “infinito silêncio” e “voz”, não coincidentemente em seguida à oposição entre “eu” e “aquele”, além de uma demora da aparição de algum verbo, o que cria uma imagem de luta entre duas partes do mesmo eu lírico. Há uma parte que

²⁶ “Io nel pensier me fingo; ove per pouco/Il cor no si spaura. E como il vento” (LEOPARDI *apud* MACIEL, 2015, p. 45).

²⁷ Tradução de Emílio Carlos Roscoe Maciel.

²⁸ “Odo stormir tra queste piante, io quello” (LEOPARDI *apud* MACIEL, 2015, p. 45).

²⁹ Tradução de Emílio Carlos Roscoe Maciel.

³⁰ “Odo stormir tra queste piante, io quello/Infinito silenzio a questa voce/Vo comparando: e mi sovviene l’eterno” (LEOPARDI *apud* MACIEL, 2015, p. 45).

experimenta o que é concreto e familiar e apenas aprecia confortavelmente a maravilha de sentir o vento e ver as plantas, o ermo monte e a sebe. Porém, há, também, uma parte do eu lírico que não tem voz e que se perde em devaneios e, mesmo que em silêncio, comunica ao eu lírico que ele não deve se limitar ao familiar e ao concreto, pois há muito a ser sentido, pensado e experimentado. A pausa depois de “voz” tem a finalidade de representar um momento em que o infinito silêncio provoca algo no eu lírico, interrompendo a fala de sua voz interior que o prende ao familiar, que o limita à sua experiência com o vento. Esse infinito, então, mesmo em seu silêncio chama o eu lírico a uma experiência com o assustador, não familiar e abstrato. Por fim, aparece a locução verbal “vou comparando”, que interliga os sintagmas “aquele”, “eu”, “infinito silêncio” “voz”. O eu lírico compara o infinito silêncio à voz, e o resultado é a substantivação de um adjetivo: substantiva-se “eterno” com o artigo definido “o”. Isso mostra que a eternidade é algo único, definido e, uma vez que aparece sem adjetivo, tem-se a ideia de que o eu lírico é incapaz de a caracterizar. Ele diz se recordar do eterno, o que indica que não é algo completamente novo, mas algo que ele já sabia da existência há tempos. Porém, por mais que já houvesse a ciência da existência do eterno, não houve contato com ele o suficiente para defini-lo, uma vez que o eu lírico, por tantas vezes, tentou fugir do desconhecido e assustador, atendo-se sempre ao familiar.

O poema segue com o eu lírico elencando suas recordações: “E as mortas estações, e a presente /E viva, e seu rumor. /É assim que nesta/ Imensidão se afoga o pensamento:/E o naufragar me é doce neste mar”³¹ (LEOPARDI *apud* MACIEL, 2015, p. 45).³² O eu lírico se recorda, também, das mortas estações, mas não se demora nisso, visto que, após citá-las, usa vírgula. Ele não se demora mais no passado, se atendo à estação presente, o que se deduz de haver, após o adjetivo “presente”, mais um fim abrupto do verso. Esse adjetivo dispensa a repetição do substantivo “estação” pelo uso do artigo definido “a” antes dele. e a falta de necessidade de dizer a palavra remete justamente ao infinito silêncio, em uma ausência de voz diante da enfim contemplação do presente, real, que sempre esteve ali, mas que sempre foi ignorado a cada visita do eu lírico em busca de um reencontro com memórias do passado. O verso seguinte acrescenta, ao substantivo implícito “estação”, o adjetivo “viva”. Enfim, o eu lírico percebe que o que ele visitava toda vez era morto, por ser algo ligado a um passado longínquo. Ele percebe que, enfim, embora tenha ido ao mesmo lugar por tantas vezes, pela primeira vez, ele se permitiu encontrar o que é vivo, real e presente.

O vivo, presente e real com o qual o eu lírico se depara não é confortável nem seguro. No verso “É assim que nesta”, há mais uma pausa abrupta que transparece uma pausa do eu lírico para tentar identificar onde está, uma vez que, sem saber de onde partiu e aonde pretende chegar, ele se encontra perdido. Depara-se, então, com uma imensidão que é atrativa a ponto de ser quase impossível resistir a ela. Dessa forma, o eu lírico, por mais que estivesse perdido um verso antes, não tenta voltar atrás, ao familiar, mas se entrega ao imenso,

³¹ Tradução de Emílio Carlos Roscoe Maciel.

³² “E le morte stagioni, e la presente/E viva, e il suon di lei. Così tra questa/Immensità s’annega il pensiero mio:/E il naufragar m’è dolce in questo mare” (LEOPARDI *apud* MACIEL, 2015, p. 45).

desconhecido, assustador e eterno: o infinito. O pensamento, antes associado àquilo em que o autor se assenta, é, então, vencido e imerso no mar.

Através da leitura do poema, percebemos que *O Infinito* pode ser lido da forma proposta por Jonathan Culler, buscando não só a experiência do eu lírico mas o evento que o poema representa para a linguagem. O retorno ao local familiar e todo o processo de experimentar pousar o olhar no infinito aponta para o evento da diferente leitura dos textos clássicos e da realidade no período entre o Romantismo e o Modernismo, a saber, com um retorno ao familiar, porém em um novo posicionamento que permita ver aquilo que sempre esteve ali, mas que nunca foi descoberto, em função de o poeta sempre ter composto seus textos através do mesmo método de imitação. Embora hesitantes, os românticos se deixam entregar à alma assustadora da novidade literária, que tem prosseguimento em séculos subsequentes, conforme vimos nos romances de Proust. Destarte, os escritores, após o Romantismo, assim como o eu lírico de Leopardi, já não estão mais em nada firme e, principalmente, não estão mais presos a nada familiar. Retomando as palavras iniciais do narrador proustiano, o naufrágio no infinito significa não o recomeço de tentar pousar a alma familiar no lugar da alma assustadora, nem mesmo significa um eterno retorno para o mesmo ritual de fazer um recorte do que conecta o ser ao seu passado. O naufrágio no infinito significa aceitar e ceder à alma assustadora. significa não se refugiar nas almas mortas do familiar, mas se permitir, desconfortável e docemente, se naufragar na imensa, desconhecida, eterna, indecifrável, abstrata, porém viva, presente e real alma assustadora do Infinito.

Referências

ABRAMS, M.H. *O Espelho e a Lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

BELLETTI, Roberta Regina Cristiane. *A poesia de Giacomo Leopardi e suas traduções brasileiras: temas e problemas*. 2010. 176 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Italianas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CULLER, Jonathan. *Literary Theory: a very short introduction*. Oxford: New York, 1997.

CULLER, Jonathan. Theory of the lyric. *Nordisk Poesi*, Aarhun, v. 2, n. 2, p. 119-133, 2017.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

LEOPARDI, Giacomo. *Discurso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Bellinzona: Edizioni Casagrande, 1988.

MACIEL, E. Naufrágio com espectador (Sobre “O Infinito”, de Leopardi). *Gláuks*, Viçosa, v. 15, n. 2, p. 45-61, jul./dez. 2015.

PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu I*. Paris: Gallimard, 1954a.

PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu II*. Paris: Gallimard, 1954b.

PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra*. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Para citar este artigo

PERDIGÃO, Hêmille Raquel Santos. Para além da alma que nos é familiar: o doce naufrágio na alma assustadora do infinito. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 10, n. 1, p. 379-395, jan.-abr. 2021.

A autora

Hêmille Raquel Santos Perdigão é bacharela em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto. **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-7832-5572>.

Apoio e financiamento:

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).